



Musica 1958-10
Oktober

Hermann-Claudius-Lieder

IN BÄRENREITER-AUSGABEN

Im Hinblick auf den 80. Geburtstag des Dichters erschien ein Liedblatt mit einstimmigen Weisen und Kanons verschiedener Komponisten zu bekannten Claudius-Gedichten (LIEDER FÜR ALLE, Folge 29. DM —.20). In der Reihe der „LIEDER FÜR ALLE“ erschien früher ein Blatt mit Liedern von Karl Marx, vorwiegend zu Gedichten von Hermann Claudius (Folge 27. DM —.20).

KARL MARX hat immer wieder seine Gedichte in den verschiedensten Besetzungen vertont. Die Lieder *„Jeden Morgen geht die Sonne auf“* und *„Daß zwei sich herzlich lieben“* haben Eingang in fast sämtliche Liederbücher gefunden und sind u. a. in Chorsätzen enthalten in den Chorsinger-Heften: *„Ei wohl eine schöne Zeit“* (3 gem. St. BA 2728. DM 1.50) / *„Täglich zu singen“* (4 gem. St. BA 2729. DM 1.50) / *„Lieber Nachbar“* (3 gl. St. BA 3171. DM 1.50).

Das „CHORLIEDERBUCH“ von Karl Marx (BA 1580) enthält die Gedichte:

Märzlied bei Regen / Miserere / Die Magd / Herbstliche Weisheit / Sommer / Manchmal / Herbst / Lied der Güte

die als Einzelausgaben (BA 1581—1587) erhältlich sind.

Die „VIERZEHN LIEDER“ für eine Singstimme und Klavier (BA 1038. DM 4.—) enthalten:

„Kühe / Der Star / Späte Rose / Franziska / Daß zwei sich herzlich lieben / Ursame Weihnacht / Ein Menschlein / Großstadt-Abend / Der alte Gärtner / Auf ein trauriges Mädchen / An die Sonne / Ährenlied / Herbstlied bei Regen / Wie wandelnde Landschaft.“

und die „NEUEN LIEDER“ für eine Singstimme und Klavier (BA 1116. DM 3.20):

„Mein Lied / Auf eine kranke Rose / Sommerbeet / Der alte Turm / Auf Brümmerhoff / Oktoberlied / Dezembertag / Im Januar / Lied an meinen Tisch.“

GERHARD SCHWARZ hat seiner Kantate „LOB DES HERBSTES“ (BA 1512. Part. DM 2.50, Singpart. DM 1.80) die Claudius-Gedichte

„Wie sich am Wald die Buchen / Ich gehe zwischen den Beeten / Das Weinlaub wird schon rot“

zugrunde gelegt.

Auch CHRISTIAN LAHUSEN hat in seiner Chor-Sammlung „Blüte, Frucht und Kern“ immer wieder Claudius-Texte vertont, darunter die

„Apfelkantate“, die auch von E.—L. von KNORR (im „Bruder Singer“, BA 1250), DM 5.20. HERMANN FUCHS (BA 1812. DM —.90) und WILHELM TWITTENHOFF (Ed. Nagel 1158. Part. DM 3.20, Chorst. DM —.25, Instr.-St. je DM —.40 und —.60) komponiert wurde; und das Abendlied *„Die Sonne sinkt von hinnen“*, das außerdem im Chorsatz von HUGO DISTLER (Kl. BA 940. DM —.25) wohl zum Besitz der meisten Chöre gehört.

HERBERT MÜNTZEL hat im Geselligen Chorbuch II (BA 1699. Kart. DM 4.—, geb. DM 4.80) einen Zyklus von 8 Gedichten in Musik gesetzt, und zwar:

„Ein grünes Zweiglein / Ein letztes Sonnenwenden / Es stellt sich in die Sterne / Und sitze ich alleine / Und wieder nun im Apfelbaum / Voller Wirrsal ist die Welt / Was treibt es dich zu wirken / Wie wolltest ohne Tagessorgen“



Amalthea-Musikbücher

Schenk: W. A. Mozart

832 Seiten, 7 Farbttln., 284 Bilder, 5. – 10. Tausend,
Leinen DM 40, –

Wiener Philharmoniker: „... eine Kulturtat,
ein Dank an den Genius und seine Zeit.“

Radio Salzburg: „... imposant und erstaunlich..“

Der Bund, Bern: „... zweifellos ein Standard-
werk.“

Süddeutscher Rundfunk, Stuttgart: „... Die zur-
zeit wohl gütigste, weil zuverlässigste Mozart-
Biographie.“

Ritmo, Madrid: „... Eines der besten Mozart-
werke – eine Unzahl von neuen Daten und
Dokumenten.“

Staatszeitung, New York: „... eine wahrhaft
würdige Festgabe für alle echten Musik-
freunde..“

Neuaufgabe zum 150. Todestag
(31. Mai 1959)

Nowak: Joseph Haydn

580 Seiten, 132 Abb. Notenbeispielen Faks. und
Vignetten, 7. – 13. Tausend Leinen DM 26. –

Erweiterte und ergänzte Neuaufgabe von Autor,
Prof. Dr. Leopold Nowak, dem Leiter der Musik-
sammlung in der Österr. Nationalbibliothek Wien.

Neuaufgabe:

Grisson: Ermanno Wolf-Ferrari

168 Seiten, 22 Abb. 5 Faks. 6. – 9. Tsd. Ln. DM 12. –

Ihr Buchhändler zeigt Ihnen gerne
weitere reichillustrierte, grundlegende
Amalthea-Musikbücher

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE
DES MUSIKLEBENS

12. Jahrgang / Heft 10 / Oktober 1958

INHALT

Kurt Honolka: Bilanz unseres Musiklebens	579
Walther Vetter: Antike Musik aus unserer Sicht	582
Fritz Oeser: Janáček's Oper „Schicksal“	586
Paul Netti: Gustav Mahler als „Musikhisto- riker“	592
Hans Joachim Moser: Musiktheorie als Musik- praxis	595

MUSICA-BERICHT 598

Ausklang der Musikfeste: Salzburg,
Bayreuth, München, Hitzacker, Aix-en-
Provence, Dubrovnik, Cheltenham, Vero-
na, Lübeck, Konstanz, Passau, Bregenz,
Thale, Ulm, Staufen, Greiz, Mölln
S. 598; *Oper*: München, Brüssel, Frank-
furt, Magdeburg, Buenos Aires, Berlin,
Wuppertal, Schwerin S. 610; *Konzert*:
Berlin, Buenos Aires, Frankfurt, Schwe-
rin, Nürnberg, Detmold, Münster, Det-
mold, Weimar S. 615; *Funk*: Südwest-
funk Baden-Baden, Saarländischer Rund-
funk Saarbrücken S. 619, *Fernsehen*:
Schwedisches Fernsehen S. 620; *Musik-
städte im Profil*: London, Bremen S. 620.

MUSICA-UMSCHAU 622

Aktives und passives Musikhören S. 622;
In Memoriam: Ralph Vaughan Williams,
Leo Blech, Kurt Striegler, Robert Volk-
mann S. 623; *Zur Zeitchronik*: Förderung
des Nachwuchses, Neue Opern, Vom Ju-
lius-Weismann-Archiv, Studio in Düssel-
dorf S. 625; *Blick in die Welt*: Volks-
musik und Volkstanz, Internationales Ju-
gendtreffen Bayreuth S. 627; *Porträts*:
Otto Erich Deutsch, Max Butting, Ernst
Hintze S. 629; *Erziehung und Unterricht*:
Der „kostenlose“ Musikunterricht, „Der
Singerlaß“, Opera buffa auf dem Thespis-
karren S. 630; *Stimme des Lesers*: Zur
Bibliographie S. 631; *Miszellen*: Klingen-
de Burg Sternberg S. 632; *Aus Wissen-
schaft und Forschung*: Der Stand der
Neuen Bach-Ausgabe S. 633; *Vom Mu-
sikalienmarkt*: Renaissance des Liedes

S. 634; *Das neue Buch*: E. T. A. Hoffmann, Junge Komponisten, Reisebriefe Mendelssohns, Essays über Musik, Musik im Rhein-Maas-Raum, Zum Partiturspiel, Musikdiktat, Blick in kirchenmusikalische Praxis S. 635.

MUSICA-NACHRICHT 640

DER ANTEIL DER ZEITGENOSSEN
644

MUSICA-BILDER

Titelbild: Hendrik Terbruggen: „Lautenspieler Sängers“, Württembergische Staatsgalerie Stuttgart.

Tafeln: 23: Neubau Staatstheater Kassel: Modell, Der gegenwärtige Bauzustand, nach Seite 590; 24: Neubau Staatstheater Kassel, Modell des Zuschauerraums, der gegenwärtige Bauzustand, vor Seite 591.

Abbildungen: Ernst Barlach „Der Lesende“ S. 580; Aulossenspiel und Kastagnetentanz S. 583; Leos Janáček S. 587; Janáček's Aufszeichnung einer Sprechmelodie S. 589; Gustav Mahler S. 593; Barbers „Vanessa“ in Salzburg S. 599; Sandor Konja als Lohengrin in Bayreuth S. 600; Die „Josephslegende“ von Strauss in München S. 602; Szenen aus der „Bettleroper“ in Hitzacker S. 603; Mozarts „Zauberflöte“ in Aix-en-Provence S. 604; „Amphitryon“ von Hermann Henrich in Magdeburg S. 612; Josef Greindl als Boris S. 614; Wagners „Tristan“ in London S. 621; Leo Blech S. 624; Traueltanz aus Flandern S. 628; Peter Harlan S. 632.

SCHRIFTFÜHRUNG:

DR. GÜNTER HAUSSWALD

BÄRENREITER-VERLAG

KASSEL, BASEL, LONDON, NEW YORK

MUSICA, vereinigt mit der NEUEN MUSIKZEITSCHRIFT, erscheint mit der Zweimonatsschrift MUSICA SCHALLPLATTE jährlich in 12 Heften. Bezug durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag. Preis: jährlich DM 18.—, halbjährlich DM 9.— zuzüglich Zustellgebühren; Einzelheft DM 1.80, Postscheckkonto Frankfurt/Main 531 12

Einsendungen, die nicht von der Schriftleitung oder vom Verlag bestellt sind, werden nur dann zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. Alle für den redaktionellen Teil bestimmten Einsendungen sind an die Schriftleitung MUSICA, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, zu richten (Tel. 2891–93)

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag Kassel-Wilhelmshöhe. Anzeigentarif auf Verlangen

Teilaufgaben dieses Heftes liegen Prospekte folgender Verlage bei: Bärenreiter-Verlag, Kassel / Breitkopf & Härtel, Wiesbaden / Hera-Verlag, Wilhelmshaven / Hermann Moew Verlag, Celle. Ferner ist ein Einladungsschreiben zu den Lemgoer Orgeltagen 1958 beigefügt.

BERNHARD SCHEIDLER

Elementare Musikerziehung

Band I Notenkunde, Melodielehre
Band II Harmonielehre, Rhythmik,
Formenlehre

zusammen 308 Seiten
mit weit über 600 Notenbeispielen
je Band kartoniert DM 4.80

Ämlicher Schulanzeiger für die Pfalz:

Besondere Vorzüge zeichnen dieses Buch aus:

1. Die Klarheit der gesamten Anlage
2. Die systematische stufenweise Anordnung der Hauptbereiche der Musiktheorie
3. Die Berücksichtigung der modernen Erkenntnisse der Funktionstheorie
4. Die Verbindung zum lebendigen Kunstwerk hin durch zahlreiche Literaturbeispiele
5. Die einfache und allgemein verständliche Darstellung, die dem Musikliebhaber wie dem Musikstudierenden gestattet, sich in kurzer Zeit den weit gespannten Stoff in seinen wesentlichen Grundzügen anzueignen.

Musica:

»So liegt in Scheidlers Arbeit ein gut lesbares methodisches Handbuch vor, mit dessen Hilfe ein Zugang zu dem Wesen der Musik gefunden und die Elementarkenntnisse erarbeitet werden können.«

Hamburger Lehrerzeitung:

»Allen Musikerziehern, die zur Gewinnung klarer musiktheoretischer Kenntnisse den Weg der Selbsthilfe beschreiten, seien diese beiden Bände wärmstens empfohlen.«

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG

KURT HONOLKA

BILANZ UNSERES MUSIKLEBENS

Zwei Vokabeln werden in diesem Versuch einer Bilanz konsequent vermieden werden: „Krise“ und „Problem“. Nicht, als ob sie dem Thema fremd wären — was wäre denn sonst krisenhaft und problematisch in unserem Kulturbetrieb, wenn nicht die Musik? Und warum sollte andererseits sie es nicht sein? Aber bei einer Schreibmaschine von einigem Charakter beginnen sich schon die Typenhebel zu winden und zu verklemmen, wenn die beiden Allerweltswörter angeschlagen werden — nehmen wir also das Selbstverständliche als selbstverständlich und lenken wir den Blick aufs Staunenswerte.

Manchmal verhüllt es sich mit den Schleiern der Gewohnheit, und man muß mit der Nase darauf gestupst werden. Unlängst las ich in einer ausländischen Musikzeitschrift den Bericht über das heutige Musikleben der Bundesrepublik; der Schreiber war zum erstenmal bei uns, er hatte natürlich von den Verwüstungen des Bombenkrieges gelesen, und nun staunte er, wie viele Opernhäuser da wieder aufgebaut, wie gut besucht auch die Behelfssäle waren, in denen gesungen, gefiedelt, geblasen oder musikalisches Theater gemacht wird, wie einzigartig und unvergleichlich er das Kulturfaktum fand, das sich in der Existenz von mehr als einem halben Hundert Opernbühnen manifestiert. Er hat auch objektiv recht damit. Die Oper ist nicht die ganze Musik, aber sie wirkt doch denkbar repräsentativ, und doppelt repräsentativ für das, was seit 1945 geschah: für die Macht der Beharrung, für das musikpolitische Bewußtsein, daß vor allem das große Erbe vor dem Verfall bewahrt werden müsse und daß die Intaktheit der Institutionen Voraussetzung für ein blühendes musikalisches Leben sei.

Es steht nirgends geschrieben, daß ein Land von der Größe der Bundesrepublik in fünfzig Theatern Oper spielen muß und daß noch viel mehr staatliche und städtische Symphonieorchester aus Steuergeldern unterhalten werden müssen. Großbritannien begnügt sich mit zwei Opern, der riesige Kontinent der Vereinigten Staaten mit dreien; nur in den Ostblockstaaten, in der Sowjetunion, in der Tschechoslowakei, auch in Jugoslawien, finden wir eine vergleichbare Operndichte. Es war keinesfalls selbstverständlich, daß man in den Trümmern von Mainz, Krefeld oder Kiel sofort wieder den „Fidelio“ oder die „Zauberflöte“ spielte — man tat es dennoch, unter Opfern und aus Verantwortungsbewußtsein. Beides hat sich inzwischen „rentiert“, wenn auch nicht im merkantilen Sinn, so doch in dem hier einzig gültigen der geistigen Bereicherung.

Wo immer gut gespielt und gesungen wird, sind die Säle voll. Massenorganisationen wie die Gewerkschaften und die Volksbühne sorgten dort, wo die Verarmung früherer kulturkonsumierender Schichten Lücken hinterließ, für Publikumsnachschub. Gastieren gar Prominente, deren Nimbus aus der Publizität der modernen Musiktechnik, aus Funk und Schallplatte, Nutzen ziehen konnte, so muß man sich nicht selten Karten unter der Hand besorgen. Die Rundfunksender haben sich mit ihren gut dotierten Symphonieorchestern anspornend in den Konzertbetrieb eingeschaltet. Sie sind die wichtigsten Mäzene der zeitgenössischen Musikproduktion geworden: Gäbe es sie nicht, das Experiment hätte kein Forum. Festspiele sprossen, Musikhunger und Reisekonjunktur ausnützend, allenthalben aus dem Boden. Die Musikhochschulen waren zeitweise überfüllt, auch an Lehrern fehlt es nicht, wenigstens nicht der Zahl nach. Die Gesangsvereine, die vielen auf Bach, Volksmusik oder Jazz spezialisierten Laiengruppen entfalten emsige Betriebsamkeit.

Die Kontakte mit der weiten Welt, die der Krieg zerrissen hatte, wurden zumindest in westlicher Richtung wieder angeknüpft — mit solcher Bereitwilligkeit, daß wir seit Jahren über



ERNST BARLACH: DER LESENDE

Foto: Willott

das Musikleben in Amerika oder England besser im Bilde sind als über das, was sich jenseits der Elbe, in Sachsen oder Thüringen tut. Kontakt mit der Welt bedeutete vor allem Lernen, Kennenlernen. Die Situation unterschied sich von der in der Literatur oder in der bildenden Kunst dadurch, daß die Goebbelssche Kulturpolitik bei aller Deutschtümelei die deutschen Komponisten weniger belästigte. Strauss, Pfitzner, Egk, Orff, David, Reutter, Pepping, Wagner-Régeny waren im Dritten Reich nicht durchweg *personae gratae*, aber sie konnten komponieren und wurden aufgeführt. Zwei der bedeutendsten freilich, Schönberg und Hindemith, emigrierten, und so wurde die Entdeckung ihrer Musik und der von Goebbels verfeimten ausländischen Moderne überhaupt durch die junge Generation zum erregendsten Ereignis der ersten Nachkriegsjahre. Die bundesrepublikanischen Schüler haben ihre Nachholstunden rasch und gründlich absolviert. Die Pionierrolle, die Berlin in den zwanziger Jahren spielte, übernahmen die Rundfunkgesellschaften, und heute wirkt Deutschland wieder sehr aktiv als

internationaler Umschlagplatz der Avantgardisten mit. Donaueschingen hat sich unter der Patronanz des Südwestfunks einen neuen Ruf geschaffen, in Darmstadt treffen sich die Jünger der seriellen Musik, beim Westdeutschen Rundfunk in Köln werden in der modernen Hexenküche des Tonstudios elektronische Klänge erforscht und montiert. Man kann an der westdeutschen Musikpolitik vieles rügen, aber ganz gewiß nicht, daß es ihr an Weltaufgeschlossenheit und Fortschrittsfreude mangelte.

Deutsche Künstler sind auch wieder im Ausland begehrt; Stuttgarter Ensembles, das Kammerorchester und die Staatsoper, hatten die Ehre, als eisbrechende Vorhut Wege zu bahnen, die inzwischen zu breiten Straßen angewachsen sind, wobei wiederum die am schwersten zu passierende Grenze mitten in Deutschland liegt.

Ist das Bild gefärbt? Sieht es nicht nach einem Plakat aus, das etwa den Werbetext „Germany — the paradise of music“ tragen könnte? Vielleicht. Aber es stimmt alles, die Institutionen sind tatsächlich intakt, und sie funktionieren so, wie es der Betrieb erfordert. Daß das genüge, wird freilich nur behaupten wollen, wer tüchtige Organisation mit gesundem Organismus gleichsetzte.

Deutschland, das zumindest ein Jahrhundert lang, zwischen Beethoven und Richard Strauss, die herrschende Weltmacht der Musik war, spielt heute, wie schon seit langem, nur am zweiten Geigenpult im internationalen Symphonieorchester mit, soweit neue Werke auf dem Programm stehen. Es hat nachgeholt, aber wenig aufgeholt. Man spielt bei uns jede neue Oper von Britten sofort nach, jedes neue Stück von Strawinsky, dazu eine Menge von Belanglosigkeiten, die nur der avantgardistischen Ringorganisation (der gleichen, die auch den deutschen Gesinnungsgenossen einigen internationalen Widerhall verschafft) kurzfristiges Scheinleben verdanken. Wird einmal ein Werk zeitgenössischer deutscher Musik im Ausland aufgeführt, so wirkt es fast schon wie ein Ereignis. Musik ist kein bedeutender kultureller Exportartikel mehr, die Bilanz ist passiv. Das gilt sogar für den reproduktiven Bereich, wo sich die funktionierende Organisation doch noch stützend auswirkt: Man vergleiche einmal das Übergewicht ausländischer Solisten in den landläufigen Symphoniekonzerten — ein Faktum, das der Liberalität der Veranstalter (in England zum Beispiel ist man heute weit davon entfernt!) alle Ehre, „interessierten Kreisen“ hingegen so viel Kummer macht, daß sich schon erbitterte Proteste erhoben haben. Selbstverständlich wäre jede gewaltsame Restriktion kulturfeindlicher Unfug; es bleibt nichts übrig, als durch Nachwuchsförderung und durch Verpflichtung erstklassiger Pädagogen, an denen es heute mangelt, verlorenen Boden zurückzuerobern.

Schöpferische Genies lassen sich freilich nicht züchten. Hindemith, der amerikanische Staatsbürger, ist der einzige lebende deutsche Großmeister von unbestrittenem Weltruf. So war es schon vor seiner Emigration, so ist es auch nach seiner Rückkehr nach Europa geblieben. Daran konnten auch die Komponisten der mittleren Generation, die erst in den letzten zehn Jahren durchdrangen, Wolfgang Fortner oder Karl Amadeus Hartmann etwa, nichts ändern. Von der jungen Generation ist Hans Werner Henze der einzige, dessen bisheriges Werk schon bedeutend genug ist, um als absolutes Aktivum der Nachkriegsbilanz gewertet zu werden, zugleich einer der wenigen, die ihrer Begabung soweit vertrauen, daß sie sich nicht vom Sog der Tagesmode völlig verschlingen lassen. Allein schon seine Oper „König Hirsch“ ist ein großes Versprechen. Löst er es so ein, wie es die in ihn gesetzten Hoffnungen erwarten lassen, so hätte die Nachkriegszeit wenigstens *einen* jungen Meister gedeihen lassen — und das wäre gar nicht wenig für kurze 13 Jahre.

Wohin die Generation der heute 25- bis 35jährigen steuert, ist nicht abzusehen. Nur soviel läßt sich feststellen, daß die meisten, die heute dank der publizitätsbildenden Macht ihrer Mäzene als repräsentativ genannt werden (Klebe, Erbse, Stockhausen, Zimmermann etwa),

vollkommen dem Bann der seriellen Komposition verfallen sind, die doch nur *eine*, und jeden falls die hörferfernte Möglichkeit der Musik ist. Der Einfluß des lebenden Großmeister Hindemith erwies sich bisher viel geringer als der des toten Anton von Webern. Das gesicherte Plätzchen im windstillen Studio, wo man ungestört unter Ausschluß der Öffentlichkeit experimentieren kann, wird den Stürmen und Fährnissen vorgezogen, denen sich noch jeder Komponist aussetzen mußte, der erobern und überzeugen wollte.

Zwischen der jüngsten und der reifen Generation der Hindemith, Egk oder Orff scheint es keine Brücken mehr zu geben. Nun sind Väter-Söhne-Spannungen nichts Neues unter der Sonne. Aber daß die Alten den vitalen Schwung, die Jungen die müde Resignation vertreten heißt gewiß die Natur auf den Kopf stellen: ein neudeutsches Paradoxon, mit dem wir das Prestige deutscher Gründlichkeit glänzend aufpoliert haben. Die Engländer freuen sich herzlich über ihren Britten und tragen es ihm nicht nach, daß er es wagt, Dreiklänge zu Papier zu bringen. Bei uns ist er als Gast willkommen; wäre er hierzulande geboren, würden ihn die Manager der neuen Musik vor die Wahl stellen, entweder zwölfstönig zu produzieren oder auf ihre Protektion zu verzichten — was sich nicht einmal geborene Millionäre leisten können.

Während in eine esoterische Avantgardisten-Spitze ein bedeutender Aufwand an Subventionen investiert wird, beginnen die Fundamente jedes gesunden Musiklebens zu verfallen: Lieder und Hausmusik stirbt ab, Gesangsvereine vergeisen, die konfektionierte Tonbrause von Funk und Schlagerplatte schwemmt die Reste guter Volksmusik hinweg, und in der Schule, wo die Grundsteine der Erneuerung gelegt werden könnten, werden die „musischen Fächer“ eingeschränkt statt erweitert.

Extreme und Ungereimtheiten, wohin man blickt: Opernhäuser als Museen, die ihr Pflichtsoll an zeitgenössischen *à fond perdu* absolvieren, volle Konzertsäle, wenn Beethovens Fünfte und noch vollere, wenn „Karajans Fünfte“ (oder auch Dritte, Vierte, Zweite, das Werk ist wenig zur Sache) auf dem Zettel steht; dreißig zahlende Zuhörer, wenn ein Rundfunksender mit riesigem Aufwand an Können und Kosten moderne Stücke spielt; ein Musikbetriebsklima, das nur die schwächlichsten Pflänzlein gedeihen läßt; Star-Vergötzung und Nachwuchsmangel dicht nebeneinander.

Haben wir nun wiederum zu schwarz gemalt? Nicht so, daß die Düsternis spezifisch deutsch wäre. Wir teilen die Nöte der heutigen Musiksituation mit den meisten Ländern des westlichen Kulturkreises, dem wir angehören. Zumindest viele Nöte. Einige sind Eigenbau, Jahrgang 1933 bis 1958. Der neugierige Reisende, der sich vom Werbeslogan „Germany — the paradise of music“ anlocken läßt, wird schon auf seine Kosten kommen. Die imposanten Fassaden stehen ja wieder.

WALTHER VETTER

ANTIKE MUSIK AUS UNSERER SICHT

Als vierten Beitrag unserer zwanglosen Artikelfolge „Antike und Gegenwart“ bringen wir nachstehend eine Arbeit von Walther Vetter, die uns besonders geeignet erscheint, die erregenden Spannungen und geistigen Beziehungen zwischen einst und jetzt zu veranschaulichen.

Eine vielleicht oft unterbrochene, aber niemals wirklich abgerissene Kette musikalischen Empfindens und Denkens zieht sich vom Altertume bis zur Gegenwart. Ob wir wollen oder nicht, wir stoßen bei ernsthafter Behandlung theoretischer, namentlich akustischer Fragen immer wieder auf die Pythagoräer, auf die hängenden Skalen der alten Griechen, das hat



AUOSSPIEL
UND KASTAGNETTENTANZ
Von Stöedmer

auf den Abwärtsdrang ihrer Tonreihen, auf ihre Instrumente und deren Konstruktion, namentlich auf Aulos und Kithara. In keinem Lande und zu keiner Zeit ist das Wesen des Miodischen und des Rhythmischen ernsthafter und konsequenter durchdacht worden als im Hidas der klassischen Zeit. Der unbedingte und kompromißlose Charakter dieser Denkleistung brigt es mit sich, daß sie an zahlreichen Punkten bis an den Rand dessen vorgetrieben wurde, was wir Heutige unter Harmonik und Kontrapunktik verstehen; zugleich freilich bewährte sich ihre Folgerichtigkeit so unerbittlich, daß sie diesen Rand niemals wirklich überschritt. Hörsperne der neueren Zeit haben sich wiederholt durch die Kühnheit griechischen Musikdenkens zu Fehlschlüssen verleiten lassen. Immer jedoch gilt das Gesetz, daß die bei Platon vorörgene, bei Aristoteles sich enthüllende, durch Aristoxenos verselbständigte und in den pseudo-aristotelischen Problemen konsolidierte griechische Musikwissenschaft zwar in vielen Punkten die Grundlage und Voraussetzung abendländischen Musikdenkens bildet, aber in einem Falle spezifische Errungenschaften der modernen Musik und ihrer Wissenschaft voregnimmt. Wenn in den genannten Problemata zum Beispiel das Melos als von Haus ausweich und ruhig gekennzeichnet und alsdann hinzugefügt wird, daß es erst durch den Hinzutritt des Rhythmos rau und erregend werden könne, ist hiermit eine Erkenntnis formuliert, die am Beginne einer über Jahrtausende reichenden geschichtlichen Entwicklung steht, ohne daß wir Heutige deshalb berechtigt wären, unsere Vorstellung von Melodie und unseren Begriff des Rhythmus mit den entsprechenden antiken Kategorien zu identifizieren. Zwe wissen wir mindestens seit Bach, Beethoven und Brahms, daß jedwede melodische Tofolge auf rhythmischem Wege in ihrem Ausdrucke nach allen möglichen, auch nach konträren Richtungen beeinflußt werden kann, deshalb ist jedoch unsere Melodie nicht wesehaft gleichbedeutend mit dem griechischen Melos, unser Rhythmus nicht im Kerne identisch mit dem griechischen Rhythmos, und zwar schon allein aus dem Grunde, weil unsere

Melodie, wenigstens bis zu jener Grenze, wo die Musik aufhört und die Unmusik beginnt, harmonisch determiniert ist; weil das einstimmige Prinzip der Griechen von uns nicht nacherlebbar ist und wir dem Rhythmus zwar hohe Bedeutung, nicht aber jene männlich zeugende und schlechthin entscheidende, auch nicht jene vielfältige Kraft zuzuschreiben vermögen, wie der Hellene dies tat. Auch was Erforschung und Systematisierung des Rhythmus anbelangt, kann sich die neuere Musikwissenschaft mit der gedanklich imponierende Rhythmoslehre eines Aristoxenos nicht messen.

Indem wir so die Grenze abstecken zwischen dem, was echter wissenschaftlicher Eros an geistigem Kontakt zwischen dem frühen Hellas und dem späten Europa aufzufinden weiß, und jenem anderen, das sich dilettantischer Überschwang als Wunschbild erträumt, wenn er eine Art weitestreichender musikalischer Verwandtschaft zwischen klassischem Altertum und unserer Gegenwart predigt; indem wir auf diese Weise einer sachlichen Erörterung den Boden bereiten, dürfen wir die Frage des Verhältnisses der antiken Musik zur Gegenwart mit hinreichender Aussicht auf eine durchaus positive Beantwortung anschneiden. Geht es dabei doch nicht um den Nachweis möglichst zahlreicher Analogien im einzelnen nicht um den Beweis von konkreten Abhängigkeiten. Geht es doch einzig um ein Prinzip, und zwar im Sinne des lateinischen *principium*, also um ein Ursprüngliches, aus welchem sich im Verlaufe von Jahrhunderten vieles wie von selbst ableitet; geht es doch um die besondere Stellung des Griechentums auch im Bereiche der Musik, die, wie Werner Jaeger es ausdrückt, gegenüber den großen historischen Völkern des Ostens einen prinzipiellen Fortschritt, eine neue Stufe bedeutet: „*So hoch wir auch die künstlerische, religiöse und politische Bedeutung der früheren Völker schätzen mögen, beginnt doch die Geschichte dessen, was wir als Kultur in unserem bewußten Sinne bezeichnen können, nicht eher als bei den Griechen.*“

Wir richten das Augenmerk nicht auf das zivilisatorisch-technische und virtuose Moment des nach und nach in die Hand des Fachmusikers gleitenden griechischen Musizierens, vielmehr auf den geistigen Kern der das Künstlerische, Religiöse, Politische mit in sich schließenden musischen Bildung des freien Hellenen. Diese Einheit ist im Laufe der Jahrhunderte immer wieder gefährdet gewesen, sie ist gänzlich oder teilweise verlorengegangen, aber sie wurde von den Musikern, denen Musik *Musik* blieb (diese Einschränkung muß man freilich machen), zu allen Zeiten erstrebt. Unsere Fragestellung wird beispielsweise weniger durch das Verhältnis des griechischen Oktavgattungssystems zum System der Kirchentöne berührt als durch den Umstand, daß der gewissermaßen gesetzliche, nämlich „nomische“ Charakter der antiken *Harmoniai* sein Widerspiel in der kirchlichen Bindung der mittelalterlichen Töne findet, die nicht umsonst Kirchentöne heißen.

Die Griechen betraten als Musiker eine *neue Stufe*. Wir Heutige stehen gewiß nicht mehr auf dieser Stufe, aber darauf kommt es auch gar nicht an; an kommt es darauf, daß das Abendland seine Musik von dieser Stufe aus weiterentwickelte und sich ihres geistigen und seelischen Niveaus bis in unsere Tage hinein bewußt blieb. Das Neue der antiken Musik schließt natürlich nicht die Ignorierung jedes Vorangehenden (Alten) in sich. Die unbewußte geschichtliche Aufnahmebereitschaft der Hellenen war ungleich größer als ihr geschichtliches Bewußtsein. Aber die *Lehre vom Ethos* ist und bleibt eine der größten Leistungen des Hellenentums, obgleich es auch für sie geschichtliche Vorstufen, hauptsächlich in Ägypten, gibt. Begriffe wie die der Seelenreinigung (Kátharsis), der Schön-Gutheit (Kalokagathía) und der Paideia sind in ihrer spezifisch griechischen Prägung Gemeingut europäischer Bildung geworden, und die nachgriechische abendländische Musik ist von ihrem Wesensgehalte durchtränkt geblieben, auch wenn sich die Musiker über ihre philosophische Tragweite nicht immer klar waren. Wenn gewisse Exponenten jüngster Auch-Musik die Schönheit durch das, was sie unter Ausdruck verstehen,

zu ersetzen sich anschicken, verlassen sie jene neue Stufe. Die Kalokagathía, unweegdenkbar aus der Ethoslehre, ist nämlich mit ihrem ersten Wortbestandteil bereits eine klare Vorahnung jenes Schrittes in den ästhetischen Bereich, welchen Aristoteles alsdann entscheidend vollzieht. Wir stehen an einer musikgeschichtlichen Wende. Das Schöne wird als Lebelement des Musischen postuliert. Dies sei nachdrücklich erklärt, auch wenn wir uns bewußt bleiben, daß jegliche Übersetzung mißlich ist und das griechische *kalós* durch das deutsche *schön* keineswegs erschöpft wird. Ähnlich verhält es sich mit dem anderen Wortbestandteile, *agathós*. In jenem Doppelwort deutet es auf das ethische Gute, zugleich auf das technisch Gute, Richtige und daher Nützliche. Die handwerkliche Sauberkeit und Genauigkeit, welche Willkür und jedes bloße Ungefähr ausschließen, sie sind es, die Hellas dem musischen Menschen einpflanzt, und zwar von Jugend auf. Wenn wir behaupten, Kunst käme von Können, läuft dies auf dasselbe hinaus. Jedes Sichttreibenlassen, alles triebhafte Dahinmusizieren blieb ausgeschlossen, seitdem sich das Postulat der Kalokagathía durchsetzte.

Man hat vom religiösen Grundcharakter der musikdurchtränkten attischen Tragödie gesprochen. Nichts ist irriger, als Wagners Musikdrama mit ihr in Beziehung zu bringen. Die Einbeziehung aller Künste ins Musisch-Musikalische ist in Hellas eine Realität, bei Richard Wagner ein theoretischer, dialektischer Kniff. In seinem Gesamtkunstwerk bleibt es bei der à la Makart bemalten Kulisse und grundsätzlich auch beim Ballett, so organisch dieses in die Handlung einbezogen sein mag. Sein Musikdrama bleibt Oper, und diese Oper bezieht, wenn auch in sublimierter Form, alle Opernelemente seiner Zeit ein, auch die Meyerbeerschen. In der attischen Tragödie ist auch nicht der geringste Keim der späteren Oper zu entdecken. Dort, wo die Berührung zwischen Gegenwart und Altertum am engsten zu sein scheint, ist sie in Wirklichkeit gar nicht vorhanden; dort jedoch, wo sie nur dem schärfer spähenden Auge erkennbar wird, ist sie aufs stärkste wirksam. Abert war es, der auf das *Tertium comparationis* hinwies, als er nämlich vom religiösen Grundcharakter des griechischen Dramas sprach und dieses mit der Bachschen Passion verglich. Nicht von kirchlicher, von religiöser Bindung ist die Rede. Genau wie Bachs Messe, erwächst auch seine Passion rein künstlerisch auf religiöser Grundlage, und das religiöse Moment ist die Basis auch eines großen Teils seiner „weltlichen“, namentlich seiner Instrumentalmusik. Hier berührt sich Sebastian Bach mit dem griechischen Altertum, und wir dürfen weitherzig genug sein, Ähnliches auch für Beethovens Kunst, später auch für Bruckners Sinfonik und im weitesten Sinne für den überwiegenden Teil aller abendländischen Tonkunst, soweit sie nicht dem *l'art pour l'art* huldigte, in Anspruch zu nehmen.

Musik ist, was die Muse singt. Dieser griechische Satz ist dort, wo man seit Jahrtausenden musiziert, immer wieder, wenn auch in vielfältig gewandelter Gestalt, wirksam geworden. Die Muse ist Gottheit, Personifizierung des göttlichen Prinzips, nicht Gott. Kein Kirchenlied-Autor, wohl aber ein Dichter wie der dem Griechentum seelenverwandte Hölderlin, vermochte auszusagen, was die Kraft der Gottheit bewirkt:

*Erfragst du sie? im Liede wehet ihr Geist,
Wenn es von Sonn' des Tags und warmer Erd'
Entwächst, und Wetter, die in der Luft, und andern,
Die vorbereiteter in Tiefen der Zeit
Und deutungsvoller und vernehmlicher uns
Hinwandeln zwischen Himmel und Erd' und unter den Völkern.*

Um diese Dinge hat Platon gewußt. Er wußte um sie als Philosoph und Dichter, als Künstler und auch als Musiker. Seine Dialoge sind formvoll und schön; ihr Inhalt geht vielfach vom Musischen aus und mündet ebensooft dahin ein. Seine Entwürfe sind kein Plan und kein Programm, woran sich der Mensch halten soll; sie sind Beispiel großartiger schöpferischer Ideen.

Die aristotelische Kunstlehre nähert sich bereits dem spezifisch Musikalischen. Die aristoxenische Doktrin steht am Beginne einer Musikwissenschaft, die noch heute zu tun hat, um sie zu Ende zu denken.

Vergleiche griechischer Vierteltöne mit heutiger Vierteltonmusik, antiker Setzweise mit unserer Polyphonie, geschichtlicher oder gar mythischer Persönlichkeiten der alten Zeit mit Komponisten der Neuzeit führen in die Irre; aber der Geist, der die Musik auf das Musische und auf das Menschliche verweist, der das rein artistische, bloß virtuose, äußerlich nachahmende Moment aus dem Bereiche des Musischen verbannt, hat sich in der Musikgeschichte des Abendlandes als fruchtbar erwiesen. Er war vor der klassischen Antike nicht vorhanden, und er ist nach ihr niemals gänzlich geschwunden.

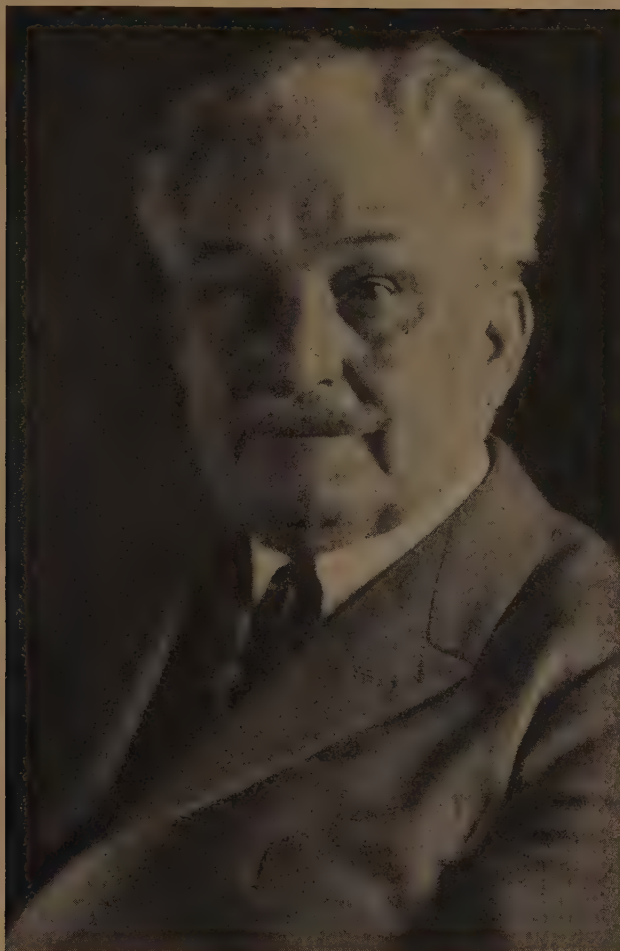
Literatur: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Hamburg 1956, hrsg. von Gerstenberg, Husmann, Heckmann, Kassel und Basel 1957, daraus: *Heinrich Husmann*, Antike und Orient in ihrer Bedeutung für die europäische Musik, S. 24, und *Lukas Richter*, Platons Stellung zur praktischen und spekulativen Musiktheorie seiner Zeit, S. 196; Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Blume, Kassel und Basel, I 1949–1951, daraus: *Walther Vetter*, Artt. Aristoteles und Aristoxenos, III 1954, daraus: ders., Art. Ethos; *Walther Vetter*, Mythos — Melos — Musica, Leipzig 1957, daraus: Die Musik im platonischen Staate, S. 18, Die antike Musik in der Beleuchtung durch Aristoteles, S. 34, und R. Wagner und die Griechen, S. 327; *Werner Jaeger*, Paideia, die Formung des griechischen Menschen, 3 Bde., 3. Aufl., Berlin 1954; *Hermann Abert*, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, Leipzig 1899; *Walter F. Otto*, Die Museen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens, Düsseldorf, Köln 1955; Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1956, hrsg. von W. Vetter, Leipzig 1957, daraus: *Curt Sachs*, Museen und Töne.

FRITZ OESER

JANÁČEKS OPER „SCHICKSAL“

Ende Oktober 1958 wird gleichzeitig in Brünn und Stuttgart eine Oper von *Leoš Janáček*, „*Osud* (Fatum)“, „*Schicksal*“ benannt, zum ersten Male aufgeführt. Damit gelangt ein Halbjahrhundert nach seiner Entstehung ein Werk auf die Bühne, an dem sich von Anfang an sein rätselvoller Titel zu rächen schien. Jugendsünden oder farblose Nachlaßkompositionen geraten leicht und zu Recht in Vergessenheit. „*Schicksal*“ ist keines von beiden, sondern das reife Werk eines reifen Meisters, geschrieben im Anschluß an den Welterfolg „*Jenufa*“, von seinem Schöpfer so hoch eingeschätzt, daß er sogar eine Klage gegen die Bühne einleitete, die trotz vertraglicher Aufführungsverpflichtung die Partitur sieben Jahre lang in ihrem Archiv verstauben ließ. Dieser Schicksalsoper ist es zum Verhängnis geworden, daß sie allzu persönlich, nämlich als musikalischer Schlüsselroman, konzipiert war und ihr Dichterkomponist über der Selbstenthüllung die theatergerechte Formung des Stoffes vernachlässigt hatte.

Während der Sommerferien des Jahres 1903 lernte Janáček im Kurbad Luthatschowitz *Kamila Urválková*, die Gattin eines Forstverwalters aus Südböhmen, kennen. Die junge Frau ließ ihm, der in Trauer um den Tod seiner Tochter einsam an seinem Tische saß, mitfühlend drei Rosen überbringen, und in rascher Vertrautheit erzählte sie ihm die Geschichte ihres Lebens: sie war mit einem Komponisten, dem nachmaligen Prager Operndirigenten *Čelanský*, verlobt gewesen; als sie auf Wunsch der Eltern einen vermögenden Mann heiratete, hatte er sich dadurch an ihr gerächt, daß er sie in einem (1897 in Prag zur Uraufführung gelangten) Operneinakter mit dem Titel „*Kamila*“ als treulos flatterhafte Kokette bloßstellte. Es gelang der schönen Frau, den rasch entflammten Janáček zu überzeugen, daß man ihr Unrecht getan hätte, und ebenso ritterlich wie galant versprach er ihr, sie als Heldin einer neuen Oper „*Der Stern von Luthatschowitz*“ zu rehabilitieren. Dies Versprechen hielt er, wenn auch schließlich weder die „*Mila*“ seiner Oper (von *Kamila*) völlig gerechtfertigt noch sein „*Lenský*“ (von *Čelanský* durchweg verdammt wurden. Eine groteske Laune jenes Schicksals, das Janáček



Leoš Janáček

im endgültigen Titel apostrophierte, wollte es, daß ausgerechnet Kapellmeister Čelanský die Opernpartitur zur Aufführung an seiner Bühne anforderte, wobei bis heute nicht geklärt ist, ob er sich darin wiedererkannte und vielleicht deshalb das Werk sieben Jahre begraben lag. Viel später wurde Janáček von neuem an das fast vergessene Opus erinnert, als ihm 1917 abermals in Luhatschowitz die Begegnung mit einer anderen Kamila widerfuhr. Diesmal wurde sie für sein Leben entscheidend: mit Kamila Stösselová fühlte er sich bis an sein Lebensende verbunden, und nahezu alle seine späteren Werke sind aus der inneren Hochspannung geboren, die die Folge einer unerfüllt brennenden Liebe zu dieser Frau war.

Im Jahre 1903 stürzte sich Janáček mit solcher Vehemenz auf die Ausführung seines Opernplans, daß man daraus Rückschlüsse auf das Ausmaß seiner Verzauberung ziehen kann. Noch zwanzig Jahre später erinnerte er sich:

„Sie war eine der allerschönsten Frauen. Ihre Stimme war die einer Viola d'amour. Die Luhatschowitzer Salzquelle lag in der Glut der Augustsonne.

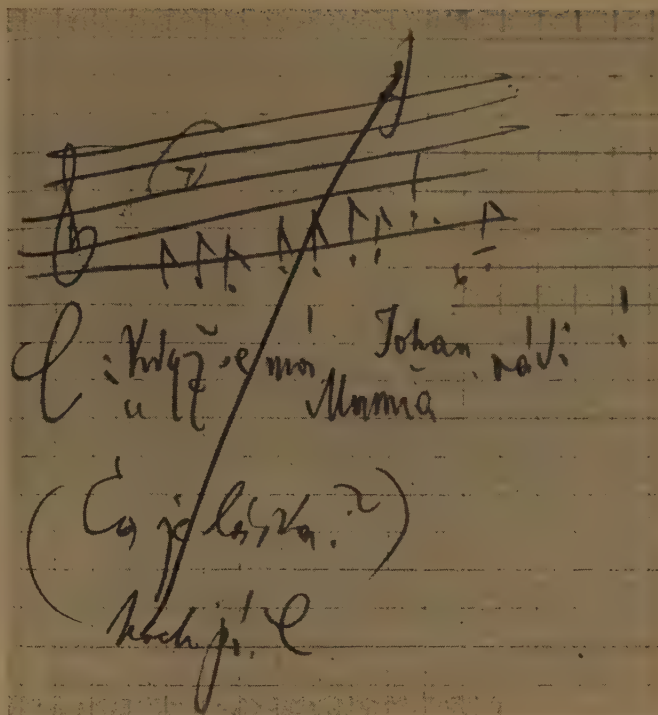
Warum erschien sie mit drei feurigen Rosen, und warum erzählte sie mir den Roman ihrer Jugend? Und warum war sein Ende so seltsam? Warum verschwand ihr Geliebter, als hätte ihn der Boden verschlungen? Warum ist der Taktstock für einen anderen eher ein Dolch?“

Mag er als Mensch überwältigt gewesen sein: der Künstler in ihm erkannte doch gleich die Möglichkeiten, die ihm hier das Leben selber als Stoff zutrug. Es muß den Realisten Janáček, der seine musikalischen Einfälle dem Tonfall der Alltagsrede ablauschte, gereizt haben, nach der bäuerischen „Jenufa“ sich mit der Schilderung mondänen Kurbetriebes ein neues Kolorit zu erobern, und in der Tat zeichnet der erste Entwurf durch eine Fülle von Episodenfiguren das Milieu von Luhatschowitz mit naturalistischer Genauigkeit. Die Erinnerung an den kurz zuvor gehörten „roman musical“ „Louise“ des Franzosen Charpentier mag ihn gelockt haben, ebenfalls selber den Prosatext zu einer musikalischen „Novelle“ (so der ursprüngliche Untertitel) oder zu „Romanfragmenten aus dem Leben“ (endgültige Kennzeichnung) zu schreiben. Auf der anderen Seite kamen hier von außen Fragen auf ihn zu, die ihn ohnedies bewegten: warum wird der „Taktstock zum Dolch“, warum kann die Kunst, insbesondere der schöpferische Impuls, das Leben aussaugen und zerstören, wie vertragen sich Schaffensrausch und Schaffensmühen mit dem Füreinandersein in der Zweisamkeit? Was wird aus dem Menschen, der Kunst und Leben schonungslos miteinander verquickt, und wie geht eine Geschichte aus, ähnlich der, die Kamila erzählte, wenn sie bis zum Ende durchgelebt wird?

Janáčeks eigenes Erlebnis mit Frau Urválková war bald abgeschlossen. Nachdem er noch das Ehepaar in dessen Heimat besucht hatte, stellte er auf Ersuchen des Gatten den intensiven Briefwechsel mit Kamila ein, und als die Urváleks seiner Einladung zur Brünner „Jenufa“-Premiere nicht Folge leisteten, erlosch sein persönliches Interesse an seiner Opernheldin so weit, daß es auf die Handlungsführung seines Librettos abfärbte: *„Das Schicksal der Frau Mila ist de facto besiegelt — man braucht es weiterhin weder zu sehen noch zu hören, das denkt sich jeder selbst zu Ende.“* Da er nun Frau Urválková mit nüchternen Augen betrachtete, identifizierte er sich zusehends stärker mit dem Gegenspieler seiner Mila. Er nennt ihn Živný, und wenn nun dieser als Autor einer Oper vorgestellt wird, deren Hauptfigur Lenský heißt, so wird jetzt weniger die Kränkung betont, die er mit ihr der Geliebten zufügte, als die Sorge um die rechte Vollendung des Geschaffenen. Der neunundvierzigjährige Komponist und Lehrer Janáček, der neun Jahre an seiner „Jenufa“ gearbeitet hatte, schildert seinen Živný als zweiundvierzigjährigen Komponisten und Lehrer, der um sein Werk und seine Anerkennung ringt. Seine Musik wird als schwerblütig und unverständlich, sein Charakter als heftig und leicht entzündlich gekennzeichnet, und wie Musik und Charakter von der Umwelt aufgenommen werden, demonstriert Janáček an Bühnenspiegelungen seiner Brünner Orgelschule und des geliebten Luhatschowitz. Verlieren sich aber Živný und Mila in Erinnerungen an glückliche Zeiten, so werden unverkennbar Janáčeks Erinnerungen lebendig an *„diese ersten träumerischen Blicke, die sich in die Dämmerung stehlen: jäh leuchtet es in ihnen auf, und niemand und nichts kann es ihnen verwehren . . .“*

Freilich wurde Janáček sich immer mehr des Dilemmas bewußt, in das er sich dadurch gebracht hatte, daß er seine Handlung „dem Leben“ entnahm. Bis zur Werkmitte gab sie genau die wirklichen Geschehnisse wieder. Janáček verfaßte den Prosa-Entwurf, und die junge Schullehrerin F. Bartošová brachte ihn in Verse nach dem Muster von Puschkin/Tschaikowskys

„Eugen Onegin“. Nochehe Klarheit über die Fortführung der Fabel gewonnen war, begann Janáček die Komposition und beendete den 1. Akt nach nur vier Monaten. Je mehr aber in der musikalischen Ausgestaltung sein elementarer dramatischer Sinn zum Durchbruch kam, desto notwendiger erschienen ihm einschneidende Abänderungen¹. Durch Reduzierung der Randepisoden und Einführung einer neuen Kontrastfigur (Milas Mutter) suchte er das dramatische Geschehen zu intensivieren und dem Übermaß von Gefühlsausbrüchen eine tragende Handlung beizugeben. Im Endergebnis wirkelte sich diese in drei Stationen ab:



Janáčeks Aufzeichnung einer Sprechmelodie zu „Schicksal“

Foto: Janáček-Archiv

1. Akt: Živný trifft im Kurbad Mila wieder, die ihn früher verlassen hatte. Zum Kummer ihrer Mutter folgt sie ihm abermals, in eine ungewisse Zukunft.
 2. Akt: 6 Jahre später: Živný, mit Mila und beider Kind nun im eigenen Heim, bemüht sich vergeblich, von dem ihr mit seiner Oper zugefügten Unrecht loszukommen. Er verliert sie, — die wahnsinnig gewordene Mutter reißt sie in den Tod.
 3. Akt: 10 Jahre später: kurz vor der Aufführung seines Opernfragmentes enthüllt Živný vor seinen Schülern und seinem Sohn sein Versagen und zerbricht an der Erinnerung.
- Aus dem dürftigen Schema läßt sich nur der Schluß ziehen, daß die Oper in dieser Gestalt nicht auf der Bühne bestehen kann, weil aneinandergereihten Romanfragmenten die dramatische Spannung ermangeln muß. Also ein hoffnungsloser Fall? Das Ohr weiß es besser als das Auge: *hört* man das Werk (eine Aufnahme des Brünner Rundfunks ermöglicht es), dann erstehen vor dem geistigen Auge aus dem heißen Atem von Janáčeks durch und durch inspirierter, in jeder Note dramatischer Musik Gestalten von blutvollstem Leben, Konflikte von wirklicher Tragik, Szenen, die unmittelbar ergreifen, Partien, die zur komödiantischen Ausdeutung reizen, kurz, ein musikdramatisches Gewebe, das nur darauf zu warten scheint, daß sich ihm das rechte Wort zugeselle und ein festes dramaturgisches Gehäuse ihm die Möglichkeit zur vollen Entfaltung gebe. Wie wenig das Libretto der Musik genügen konnte, hat Janáček selbst empfunden, und noch 1917 versuchte er, freilich erfolglos, seinen Übersetzer Max Brod für eine *Umarbeitung* zu gewinnen. Autobiographische Bezüge eines Opersujets haben ihren Reiz für den Historiker; für die dramatische Wirkung von der Bühne herunter sind sie ohne

¹ Sie sind auf das sorgfältigste in der mehrteiligen Studie über „Osud“ analysiert, die die Leiterin des Brünner Janáček-Archivs, Dr. Theodorá Štráková, soeben veröffentlicht und der fast alle hier mitgeteilten Fakten entstammen.

Belang, die Gestalt dort oben muß aus sich selber Leben haben, und das gewinnt sie nur aus den Spannungsverhältnissen innerhalb des Stoffes und seiner Formung. Sollte das Werk dem Theater gewonnen werden, so war eine ungewöhnlich schwierige Aufgabe gestellt: die dramaturgische Neugestaltung mußte der Oper zu einer maximalen Bühnenwirkung verhelfen, ohne ihren Bekenntnischarakter zu verwässern und ohne der Partitur Gewalt anzutun. Folgerichtig ging deshalb der deutsche Bearbeiter *Kurt Honolka* von der Partitur aus und stimmte die Handlung auf die äußerst konzentrierte Musik ab. Den Weg, den Janáček schon beschritten hatte — Rankenwerk des Librettos zugunsten der Hauptfabel zu beschneiden, die Diktion nüchterner und psychologisch genauer zu halten, dramatische Aktionen und Stimmungsmomente ökonomischer zu verteilen —, ging er zu Ende. Nebenfiguren wurden zusammengezogen, bloße Episoden (etwa das Sonne-Lied der Ausflügler im 1. Akt) mit der Handlung verknüpft, andere (die Gesangsprobe der Schülerinnen) in den 2. Akt verlegt und dort als kontrastierende Klangfolie für die Haupthandlung benutzt. So gelangte er zu einer glaubhafteren Personencharakteristik, wobei die Interpretation der musikalischen Affektgehalte eine besondere Rolle spielte. Mußten zugunsten der dramaturgischen Neuordnung gelegentlich einzelne Gesangsstellen anderen Personen zugewiesen werden, so wurde Janáčeks Deklamation auch in rhythmischer Hinsicht mit peinlicher Treue gewahrt. Ohne musikalisch etwas zuzusetzen oder wegzulassen, ohne Transpositionen oder Modulationen erreichte Honolka durch nur vier Umstellungen und vier Wiederholungen geschlossener Musikperioden oder ganzer Szenen sein Hauptziel: der ganzen Oper eine wirklich dramatische Form zu geben.

Den 1. Akt stellt er unter den Druck nahender Entscheidung. Das bunte Treiben im Badeort gilt jetzt Milas Hochzeit mit einem vermögenden Grundbesitzer, den die Mutter ihr zugeordnet hat, nachdem es ihr gelungen war, sie von Živný zu trennen. Angesichts der wenigen Stunden, die Mila für eine Wahl zwischen Hochzeit und Flucht noch zur Verfügung stehen, erhält ihre Wiederbegegnung mit dem noch immer geliebten Manne eine besondere Intensität, und die Gestalten von Živný, Mila und ihrer Mutter bekommen schon dadurch schärfere Umrisse, daß sie mit einem Gegenspieler, eben dem Bräutigam Konecný, kontrastiert werden. Ohne es zu wissen, hat Honolka hier Janáčeksche Motive aus früheren Fassungen des Librettos aufgegriffen. Das Gleiche gilt von der entscheidenden Maßnahme, durch die er das Handlungsgeschehen verklammert: er gliedert es in *Haupt- und Rahmenhandlung*, indem er den 3. Akt zerlegt und Vorspiel nebst Nachspiel daraus gewinnt. Janáček hatte vorübergehend erwogen, die Oper mit dem 3. Akt beginnen zu lassen. In ihm erzählt der ergraute Živný rückblickend seinen Schülern das Schicksal seines Opernhelden Lenský und enthüllt dabei immer deutlicher, daß er von sich selber spricht — die beiden folgenden Akte hätten dann dargestellt, was er zu berichten begonnen hatte. In Honolkas Einrichtung ist dieser Plan insofern konsequent durchgeführt, als durch die Aufteilung des 3. Aktes der Schluß der Oper auf den Anfang zurückgreift und damit das Geschick des erzählenden Živný zu Ende geführt werden kann. So sind nun in die Rahmenhandlung der 1. und 2. Akt (jener in Luhatschowitz sechs Jahre vorher, dieser in Živnýs Prager Wohnung am Nachmittag vorher spielend) als Rückblenden eingefügt. Erst dadurch, erst durch das Prisma der Erinnerung Živnýs gesehen, gewinnen die Angelpunkte des Hauptgeschehens, das Wiederfinden und die endgültige Trennung durch die Katastrophe, jene eigentümlich verschleierte Tönung, die der Musik eigen ist. Die ganze Oper aber erhält nun die Form, die Janáček, dem Verehrer der russischen Dramatik und Epik, sehr viel bedeutete und in „Jenufa“, „Katja Kabanowa“, „Totenhaus“ eindrucksvolle Höhepunkte schafft: die der großen öffentlichen Beichte.

Durch diese Umstellung beginnt das musikalische Drama mit einer „Oper in der Oper“, nämlich mit der Bühnenprobe von Živnýs Opernfragment (der Schluß „liegt in Händen Gottes und bleibt auch darin“, so hat, wie die Sänger vom Kapellmeister erfahren, sich der Komponist

Modell

Foto : Becker



NEUBAU STAATSTHEATER KASSEL

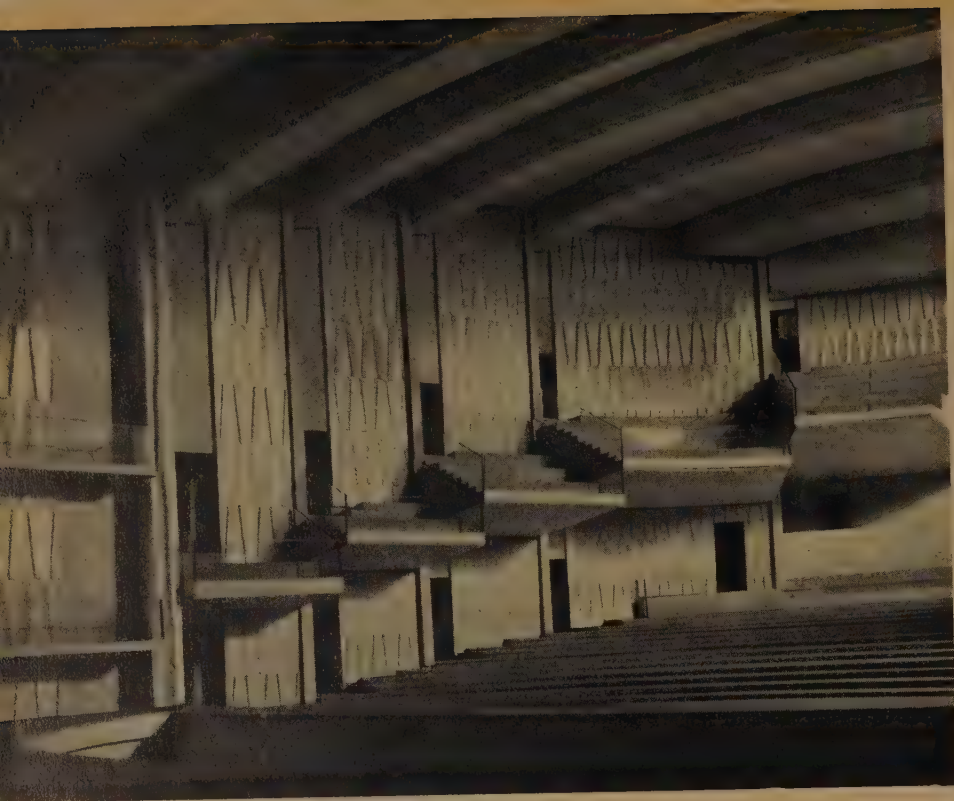
Entwurf und Ausführung
Paul Bode, Ernst Brundig

Tafel 23



Der
gegenwärtige Bauzustand

Foto : Lengemann



afel 24 Entwurf und Ausführung
Paul Bode, Ernst Brundig

NEUBAU STAATSTHEATER KASSEL



Der
gegenwärtige Bauzustand
Foto: Lengemann

geäußert). In einer großartigen Expositionsszene, einer Meisterleistung des Musikdramatikers Janáček, schält sich aus dem bald gehässigen, bald betretenen Gerede des Theatervölkchens ein Bild Živnýs heraus, noch bevor er selber eintritt, und wenn er dann da ist, so enthüllt sich in Reden und Schweigen, in Bewegung und Handlung, in gegenwärtiger Selbstentblößung und visionärer Rückerinnerung der Kern des Stückes: die Tragödie des schaffenden Menschen, der vergeblich zugleich bedingungslos lieben möchte. Zweimal gibt das Schicksal Živný die Chance, an einem liebenden Wesen zum Ausgleich seiner Kräfte zu gelangen. Beide Male scheitert er, weil ihm der Schaffensdrang zu einer Schaffensgier wird, die die menschlichen Gefühle zum Rohmaterial für die Kunst herabwürdigt, und seine Liebe wird heillos, weil sie dieser Entwertung wegen der Gegenliebe nicht mehr sicher sein kann. Mila wiederum erscheint nun als warm und tief empfindender Mensch, der von der größeren Lebensintensität des älteren Mannes angezogen wird, ohne ihm zum wirklichen Ruhen in sich selbst verhelfen zu können. Sie verläßt ihn, und weil ihr auch nach der Rückkehr zu ihm nicht gelingt, die Schatten des Vergangenen zu verscheuchen, wirkt ihr jäher Tod wie eine Chiffre für die Ausweglosigkeit, in die beide geraten sind, — durch ein Schicksal, das nach Janáčeks Auffassung Fügung und Verhängnis zugleich bedeutet und getragen und durchgestanden sein will in reinigendem Leiden.

Versucht man, den Gehalt der Oper in Worte zu fassen, so kann sich leicht der Eindruck einstellen, daß er allzustark ihrer uns fernergerückten Entstehungszeit und deren Anschauung von Kunst und Künstler verhaftet sei. Aber abgesehen davon, daß man kaum den Notschrei des Schöpfers dieser Oper überhören kann, dem es trotz der Verspieltheit des Schaffensanlasses bitter ernst war mit seinem verschlüsselten Selbstbekenntnis — abgesehen auch davon, daß der subjektive Schaffentypus durchaus nicht zeitgebunden ist: Janáčeks Musik hat dafür gesorgt, daß das, was er aussagen wollte, auch dem kühleren und gefühlsärmeren Hörer von heute sehr vernehmlich wird. Je ungehemmter er sich in Wort und Geschehen und auch in der heißen Inbrunst seiner Musik vom eigenen Erleben befreite, desto strenger nahm er sich als gestaltender Musiker in Zucht. Es dürfte nicht viele gültige Werke des neueren Opernschaffens geben, die nach der musikarchitektonischen Seite so durchgeformt sind wie dieses „Schicksal“, und von hier erhält Honolkas Vorgehen, einen Ring um das gesamte Handlungsgeschehen zu legen, noch eine zusätzliche Rechtfertigung. Janáčeks Prinzip, einer geschlossenen Szene jeweils ein musikalisches Motiv zuzugesellen und durch dessen Abwandlungen das Drama auszudeuten, ohne die musikalische Struktur zu zerstören (die Leitmotivtechnik verabscheute er gründlich), feiert hier Triumphe. Die Eröffnungsszene, die Vorführung von Živnýs Opernbruchstück, ist auf einem einzigen liturgisch getönten Thema in Kanonform aufgebaut, das sowohl verschiedene Kontrapunktformen (vom Kanon der Quinte über den in Einklang und Oktave bis zum Kanon in organalen Quinten) wie auch eine Fülle von ausdrucksmäßigen Varianten durchläuft. Sie reichen vom Heulen des Gewittersturmes bis zum bebenden Erstarren und gipfeln in dem ergreifenden Abschiedsgesang Lenskýs —, einer der inspiriertesten Einfälle Janáčeks und ein klassisches Beispiel für die eigentümliche Art seiner Orchesterbehandlung, die häufig die Klangmitte ausspart und höchste Höhe (hier Sologeige) mit tiefster Tiefe (hier Posaune, Tuba und tremolierende Kontrabässe) paart. Den Reichtum an melodischen und besonders rhythmischen Erfindungen und an faszinierenden Klangschattierungen zu schildern, ist unmöglich. Auch innerhalb von Janáčeks Schaffen gibt es kaum Gegenstücke zu Partien wie dem Tanz der Theaterchoristen (die parodistisch und in Verbindung mit dem Xylophon eingesetzte Orgel gibt ihm makabre Züge) — oder der Szene mit Milas Kind², im Prolog

² Diese Kinderszene dürfte die Keimzelle der Oper gewesen sein: Die naiv-altkluge Frage des Kindes „Weißt du, was Liebe ist?“ hörte Janáček das Söhnchen von Frau Urválková an die Mutter richten, und er notierte sich sogleich den Tonfall, in dem sie gesprochen wurde (vgl. die Faksimile-Abbildung, S. 589). Eine Zeitlang plante er auch, diese Frage der Oper als Titel zu geben.

zunächst scherzhaft zitiert und dann im 2. Akt ein rührendes Intermezzo innerhalb der erbit-
terten Auseinandersetzung der Eltern bildend — oder wie Živnýs Rückerinnerung an die erste
Begegnung mit Mila, wo sich aus dem zarten Beginn (nur in Glockenspiel und Bratsche: „*ihre*
Stimme war die einer Viola d'amour“!) ein Tongeflecht von unendlicher Süße entfaltet, oder
wie dem Walzer, der, aus impressionistisch flimmernden Klangschleiern herauswachsend, die
Eingangsszene des 1. Aktes beherrscht.

Immer ist noch mehr als die Erfindungskraft die strenge Formgestaltung zu bewundern, die
bis in die Klangregistrierung hineinreicht, etwa wenn dem großen Liebesgesang von Anfang
bis Ende zwei obligate Solobratschen beigegeben werden. Das Duett wird unterbrochen von
einer heiteren Chorszene, in welcher der Freund des Bräutigams die Mädchen und Studenten
zu einem Hochzeitsständchen animiert. Zunächst ist es ein aus dem Geiste des mährischen
Volksliedes gezeugtes und die Tagseite des Festes charakterisierendes Chorlied. Wenn dann zu
nächtlicher Stunde die jungen Leute zurückkommen und die Liebenden wieder in ihr Versteck
zwingen, hat es seinen Charakter gewandelt: jetzt nur vom Orchester gebracht, gibt es die
unwirkliche Atmosphäre der schwülen Augustnacht mit einem kleinen Marsch von Flöte und
Geigenflageolets, Harfe und dissonierender Kindertrompete, leisen Akzenten von großer und
kleiner Trommel außerordentlich suggestiv wieder. Dann aber verbindet sich mit ihm im
Klang der Solobratschen die Hauptmelodie des Liebesduettes, Milas unsagbar schöner Ab-
schiedsgesang, und in einer großen Steigerung schließen sich die verschiedenen Handlungs-
elemente: das vor der Entscheidung stehende Paar, der heranschwankende Lampionzug der
Jugend, die angstvoll suchende Mutter, der grimmig abseitsstehende Bräutigam — zu einem
prachtvollen Finale zusammen.

In noch stärkerem Maße ist die Musik des 2. Aktes bei aller Affektgeladenheit gleichsam
durchkonstruiert. Jeder Ton ist mit einer unheimlichen dramatischen Spannung geladen, aber
alles ist geformt, gearbeitet, aufeinander bezogen, und weder für bloße Stimmungsmalerei
noch für dramatische Wirkungen außerhalb der musikalischen Struktur ist Raum. Der Bogen
als kennzeichnendes Formprinzip der Oper ist über den ganzen Akt gespannt, und wie das
huschende und tastende Motiv der 1. Szene sich am Aktschluß angesichts der Katastrophe
dröhnend entfaltet, nachdem in der Aktmitte Živný und Mila das „*Fatum*“ in Klängen von
schreckenenerregender Größe beschworen hatten, dürfte zu den stärksten Zeugnissen musik-
dramatischer Gestaltungskraft gehören. An solchen Klängen müßte für jeden zu verspüren
sein, daß Janáček nicht nur sich und den Menschen des *Fin de siècle* anrief, als er dieses Be-
kenntniswerk schuf und seinen Inhalt mit den Worten kennzeichnete: „*Ihr sitzt auf morschem*
Geländer, obwohl unter euch ein reißender Wildbach fließt.“

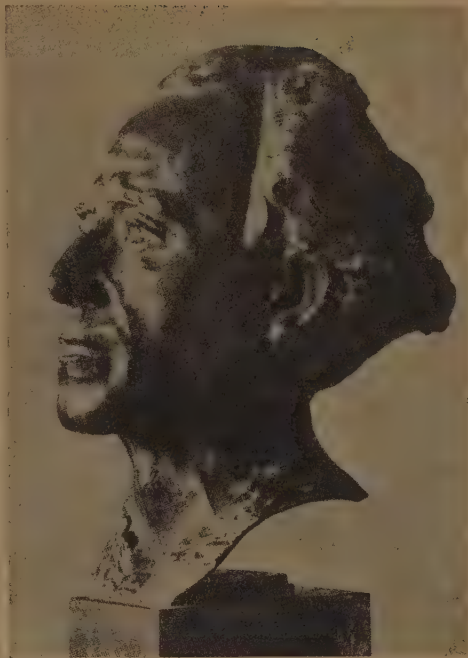
PAUL NETTL

GUSTAV MAHLER ALS „MUSIKHISTORIKER“

Ein bisher unveröffentlichter Brief des Meisters-

Der Brief *Gustav Mahlers*, der hier zum ersten Male zum Abdruck gelangt und während
seines Aufenthaltes in Hamburg 1891–1897 geschrieben ist, beansprucht biographisches und
musikalisches Interesse. Das Original des Briefes ist im Besitz von Herrn *Walter Hinrichsen* in
New York, der mir freundlichst eine Photokopie samt der Bewilligung zur Publikation überließ.
Mahler studierte Musikgeschichte am Wiener Konservatorium 1877/78. Wie jedoch die

Biographien berichteten, finden wir keine Beweise dafür, daß er sich intensiv für das Fach interessiert hätte. Sein Interessenkreis umfaßte damals mehr das Studium der Geschichte und Philosophie, die er an der Universität belegte. Mahler war nicht das, was man unter einem „künftigen“ Musikhistoriker versteht. In dieser Hinsicht völlig verschieden von Brahms, der aktiven Anteil an den „Denkmälern der Tonkunst“ nahm, die Chrysander herausgab, die Klavierwerke Couperins redigierte und auch starkes Interesse an den von Guido Adler herausgegebenen ersten Ausgaben der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ zeigte. Auch Mahlers Jugendfreundschaft mit Guido Adler hatte in dieser Hinsicht wenig Einfluß. Es scheint, daß er vielmehr Zweifel am Wert der damals aufkommenden österreichischen Musikwissenschaft hegte. Um der Wahrheit Raum zu geben, muß man sogar zugestehen, daß bei Mahler ein gewisser Antagonismus gegen seinen Jugendfreund Adler bestand, der aus der Verschiedenheit der beiden Charaktere zu erklären ist. Wie mir Frau Alma



Gustav Mahler, Büste von Auguste Rodin

Mahler-Werfel wiederholt erzählte, hat sich dieser Antagonismus auch darin geäußert, daß Mahler, besonders in künstlerischen Dingen, eine unabänderliche, oft revolutionäre Meinung hatte. Nach einer der tumultuarischen Schönberg-Aufführungen in Wien, bei der sich Mahler ostentativ für den Musik-Revolutionär eingesetzt hatte, machte Adler seinem Jugendfreund heftige Vorwürfe und bat ihn, sich künftighin nicht zu exponieren, was von seiten Mahlers heftigen Widerspruch hervorrief. Ein New Yorker Brief Mahlers vom 1. Januar 1910 spricht von einem „schweren Unrecht“, das Adler durch die Kritik an Mahlers behaglicher Lebensweise dem Komponisten zugefügt habe. Immerhin zeigt dieser Brief, der in der Briefausgabe von 1924 abgedruckt ist, das tiefe, persönliche Interesse Adlers, der aber mit seinen guten Ratschlägen vielleicht etwas übers Ziel schoß. Jedenfalls ist es bemerkenswert, daß Adler nichts von musikgeschichtlichen Studien Mahlers zu erzählen weiß. Aber alle, die den Komponisten kannten, stimmten darin überein, daß er seine weiten und tiefen Kenntnisse einzig und allein seinem brennenden Interesse und seiner zähen Ausdauer verdankte. Nichts war über den „Plagegeist“ der Adressatin dieses Briefes, Gisela Tolney-Witt, zu erfahren. Der Name war weder Frau Alma Mahler, noch der einzig überlebenden Jugendfreundin des Komponisten, Frau Angela Munssen in Hamburg, bekannt.

7/II 93.

Liebes Fräulein!

Obwohl ich nicht leicht zu einem „Briefwechsel“ zu bewegen bin, und meine besten Freunde sich nach dieser Richtung über mich beklagen zu müssen, so fühle ich mich doch gereizt eine Frage in Ihrem letzten Brief zu beantworten: „wie es denn eines so großen Apparates wie des Orchesters bedarf, um einen großen Gedanken auszudrücken“. — Ich muß aber etwas weit ausholen, um Ihnen verständlich zu machen, wie ich die Sache sehe. —

Sie scheinen sich in der musikalischen Literatur umgesehen zu haben, und ich nehme an, daß auch die alte und ältere Musik bis Bach nicht ganz unbekannt ist. Ist Ihnen da nicht zerlei aufgefallen?

Erstens, daß, je weiter Sie in der Zeit zurückgehen, desto primitiver die Bezeichnungen für den Vortrag werden, d. h. desto mehr die Autoren die Auslegung ihres Gedankens den Interpreten überlassen — z. B. bei Bach finden Sie nur in den seltensten Fällen eine Tempobezeichnung oder sonst irgend eine Andeutung, wie er sich die Sache vorgetragen denkt — selbst die allergrößten Unterscheidungen wie p. oder ff. etc. fehlen. (Dort wo Sie sie finden, sind sie gewöhnlich erst von den Herausgebern, meist sogar ganz verkehrt, hinzugefügt.)

Zweitens: Je weiter sich die Musik entwickelt, desto complicirter wird der Apparat, den der Componist anbietet, um seine Ideen auszudrücken. Vergleichen Sie nur einmal das Orchester, das Haydn in seinen Symphonien anwendet (d. h. so wie wir es in der Redoute in den philharmonischen Concerten sehen, war es nicht — denn da sind schon mehr oder die Hälfte der Instrumente hinzugekommen) mit dem Orchester, das Beethoven in seiner IX. fordert. Von Wagner und den Neueren gar nicht zu reden. Woher kommt das? — Glauben Sie, daß so etwas Zufall ist oder gar eine unnöthige, bloß aus unermeßlicher Laune hervorgegangene Verschwendung des Componisten? —

Nun will ich Ihnen meine Ansicht darüber sagen: die Musik war in ihren Anfängen lediglich „Kammermusik“, d. h. darauf berechnet in einem kleinem Raume vor einem kleinem Auditorium (oft bloß aus Mitwerkenden bestehend) zu erklingen. Die Empfindungen, welche ihr zu Grunde liegen der Zeit gemäß einfach, naiv, nur in allergrößten Zügen die Erlebnisse des Gemüths wiedergebend: Freudigkeit, Traurigkeit, etc. Die „Musicants“ waren ihrer Sache sicher, sie bewegten sich in einem ihnen geläufigen Kreise der Ideen, und auf Grund einer festbegrenzten und innerhalb dieser Grenzen wolgegründeten Kunstfertigkeit! daher schrieben die Componisten nichts vor — es war selbstverständlich, daß alles richtig gesehen, gefühlt und gehört wurde. „Dilettant“ wurde kaum (Beispiele, wie etwa Friedrich d. G. und Andere waren wol nur sehr vereinzelt;) sondern die Vornehmen Besitzenden ließen sich höchstens von Bezahlten und Gelernten in der Kammer zu ihrem Vergnügen vormusiciren, und daher wurden die Compositionen auch nicht von dem Unverstand mishandelt! Gewöhnlich durfte sogar Autor und „musicans“ ein und dasselbe Individuum gewesen sein.

In der Kirche, welche natürlich die Hauptdomäne dieser Kunst war, und woher sie ja auch gekommen, war von vornherein Alles durch das Rituale genau bestimmt. Mit einem Worte, die Componisten fürchteten nicht misverstanden zu werden, und begnügten sich mit skizzenhaften Aufzeichnungen für den eigenen Gebrauch — ohne besonders daran zu denken, daß Andere dieselben zu interpretiren hatten, oder gar falsch interpretiren konnten.

Mit der Zeit dürften sie jedoch schlimme Erfahrungen gemacht haben und wurden nun darauf bedacht, durch nicht auszudeutende Zeichen ihre Intentionen dem Ausführenden mitzutheilen. — So entstand allmählig ein großes System einer Zeichensprache, welche — wie die Notenköpfe für die Tonhöhe — für Zeitmaß oder Tonstärke bestimmten Anhalt gab. — Hand in Hand damit ging aber auch die Aneignung neuer Gefühlselemente als Gegenstände der Nachbildung in Tönen — d. h. der Componist fing an immer tiefer und complicirtere Seiten seines Gefühlslebens in das Gebiet seines Schaffens einzubeziehen — bis mit Beethoven die neue Ära der Musik begann: Von nun an sind nicht mehr die Grundtöne die Stimmung — also z. B. bloße Traurigkeit etc. — sondern auch der Übergang von einem zum andern — Conflict — die äußere Natur und ihre Wirkung auf uns — Humor und poetische Ideen die Gegenstände der musikalischen Nachbildung.

Hier genügten nicht mehr noch so complicirte Zeichen — sondern anstatt dem einzelnen Instrument eine so reichhaltige Palette von Farben (wie Herr Aug. Beer sagen würde) zuzumuthen, nahm der Componist für je eine Farbe ein Instrument (die Analogie ist ja im Worte „Klangfarbe“ festgehalten). So wuchs allmählich aus diesem Bedürfnis heraus, das Moderne, das „Wagnerische“ Orchester.

Ich hätte nur noch drittens die äußerliche Nöthigung zur Vergrößerung des musicalischen Apparates zu erwähnen: die Musik wurde mehr und mehr Gemeingut — der Hörer und Spieler wurden immer mehr und mehr — Aus der Kammer wurde der Concertsaal und aus der Kirche mit ihrem neuen Instrument, der Orgel, wurde das Operntheater. Also, Sie sehen, wenn ich noch einmal resumire: Wir Modernen brauchen einen so großen Apparat, um unsere Gedanken, ob groß oder klein, auszudrücken. — Erstens — weil wir gezwungen sind, um uns vor falscher Auslegung zu schützen, die zahlreichen Farben

unseres Regenbogens auf verschiedene Paletten zu vertheilen; zweitens, weil unser Auge im Regenbogen immer mehr und mehr Farben und immer zartere und feinere Modulation sehen lernt; drittens, weil wir, um in den übergroßen Räumen unserer Concertsäle und Opern Theater von Vielen gehört zu werden, auch einen großen Lärm machen müssen. —

Sie werden nun zwar vielleicht nach Art der Frauen, welche beinahe nie überzeugt, höchsten überredet werden können, mir einwenden: „Ja, war denn Bach kleiner als Beethoven oder ist Wagner größer als er?“ — dazu aber werde ich Ihnen sagen, Sie kleiner „Plagegeist“ (wirklich Plagegeist, denn ich plage mich schon bald eine Stunde an diesem Brief) — „dieß zu beantworten, müssen Sie sich an Einen wenden, der die ganze geistige Geschichte der Menschheit mit einem Blick übersehen kann. — Wir sind einmal so, wie wir sind! Wir „Modernen“. Sogar Sie sind so! Wenn ich Ihnen nun beweise, daß Sie kleiner Plagegeist einen größeren Apparat für Ihr Leben beanspruchen als die Königin von England im 17. Jahrhundert, welche, wie ich kürzlich gelesen, zum Frühstück ein Pfund Speck und ein Maß Bier bekam, und am Abend beim Scheine einer Talg Kerze in ihrer Kammer, die Langweile mit Spinnen oder Ähnlichem vertrieb? Was sagen Sie nun? — Also fort mit dem Clavier! fort mit der Violine! die sind gut für die „Kammer“ wenn Sie allein oder in Gesellschaft eines guten Kameraden sich die Werke der großen Meister vergegenwärtigen wollen — als Nachhall — etwa wie ein Kupferstich Ihnen das farben-glänzende Gemälde eines Rafael oder Böcklin in die Erinnerung zurückeruft. — hoffentlich war ich Ihnen verständlich — und in diesem Falle soll es mich nicht verdrießen, Ihnen, die ein so liebenswerthes Vertrauen in einen Unbekannten setzt, eine Stunde meines Lebens gewidmet zu haben. —

Da nun die Epistel so lang geworden, möchte ich auch wissen, ob ich sie nicht umsonst geschrieben, und bitte, mich wissen zu lassen, ob sie richtig in Ihre Hände gekommen.

Hamburg 7/II 93.

Mit den besten Wünschen

Gustav Mahler.

HANS JOACHIM MOSER

MUSIKTHEORIE ALS MUSIKPRAXIS

Die Überschrift dieses Aufsatzes scheint ein unauflösbares Paradoxon zu enthalten — schließen Theorie und Praxis einander nicht eigentlich hundertprozentig gegen einander aus? Ist nicht Theorie Abstraktion und Praxis greifbare Dinglichkeit? Ja und nein. Bedeutet nicht „theoretisch“ das ideal und eigentlich Gedachte, das „praktische“ aber die in dieser wirklichen Welt, wo sich „die Sachen eng im Raume stoßen“, als realistischer Kompromiß zuzugestehende Konzession an das usuell Erreichbare und zweckhaft Zugerichtete, statt der ideal, ja utopisch aufgestellten, ewig-apriorischen Forderung die meist weit plattere, notdürftige Empirie? So mag das Verhältnis beider aus philosophischer, wissenschaftlicher Schau aussehen. Anders, wo es um Könnenserwerb, um Pädagogik, zumal um den kürzesten Weg zwecks technischer Beherrschung geht: für die Kunsterziehung, die Musikpädagogik ist schon der Name „Musiktheorie“ Schall und Rauch, Inbegriff des Blutlosen, Rechenstunde, Schreckmittel für den Routinier. Man ist deshalb vielfach dazu übergegangen, für das „Fach“ andere Namen zu ersinnen. Man spricht heut gern von Tonsatzlehre, obwohl das in der Regel zu eng nur die schriftlichen Übungen in der Harmonisierung meint, also die elementare allgemeine Musiklehre und Gehörsbildung, doch Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre ausschließt. Dabei sollte, das Wort im vollen Sinn einer Theorie aller Tonkunst verstanden, außer den genannten Teildisziplinen sogar noch ein großer Teil der Musikwissenschaft, der Tonsystematik wie der Tonpsychologie, auch der Musikgeschichte, sachlich mit zur Theorie (wörtlich „Anschauung“, „Betrachtung“) zu rechnen sein. Die Praxis kommt als Fachbegriff eigentlich nur auf einem historischen Randgebiet zu ihrem Recht, bei der „Aufführungspraxis alter Musik“, deren Regeln freilich großenteils auch wieder nur den Schriften der „Theoretiker“, der alten

Musikpädagogen, entnommen, abstrahiert werden. Eine lebensnahe Ausbildung der tätigen Musiker hegt aus gutem Grund und vielfältiger Erfahrung starke Vorbehalte vor dem Begriff „Musiktheorie“ einmal deshalb, weil den tonkünstlerischen Nachwuchs das Ungreifbare, Klangferne der bloßen Regel, der körperlosen Ableitung wenig überzeugt und sinnhaft befriedigt, dann aber auch, weil gegenüber dem allgültig-Grundsätzlichen des Gesetzes jeder Einzelfall als vitale Ausnahme den Modellfall Lügen strafen kann — der Theoreticus steht allzuleicht und zu oft der Wirklichkeit gouvornantenhaft gegenüber. Mein Lehrer Jenner erzählte mir, Brahms habe öfters Regeln aufgestellt (übernommen!), zu denen der vorlaute Schüler eingewendet habe, in der schöpferischen Tatsächlichkeit habe sie der Meister selbst verletzt — dieser aber brummte, halb verlegen: „*Habe ich Ihnen die Werke von Brahms je als Muster aufgestellt?*“ (was doch nur nach Ausrede schmeckte). Oder man denke an Regers Museum der „schönsten Querstände“, womit er einem naseweisen Kritiker seiner „Modulationslehre“ bewies, daß alle Schulweisheit der Regulatoren gegen den Einfall des Genius elend dahintenbliebe. Heut nun gar, wo die meisten Regeln von ehemals überwunden sind und ehemals streng verschlossene Türen weit aufgestoßen erscheinen, fragt mancher Theorielehrer: wie und was kann und soll ich heute noch lehren, nachdem mein Sittencodex, das dicke und gewichtige Buch satztechnischer Polizeiverordnungen, durch die atonale oder mindestens die antifunktionelle Revolution außer Kraft gesetzt worden ist und bestenfalls als freiwillig verabredete „Spielregel“ auf Zeit übrigbleibt? Bei der Mehrheit, ja Vielzahl solcher Fiktionen wird, was im 19. Jahrhundert noch wie Handhabung von Naturgesetzen aussah, jetzt zum Glasperlenspiel nach bestimmten historischen Situationen und findet sich so etwa in den Universitätsvorlesungen und -übungen bewußt angekündigt: Tonsatz der frühen Niederländer, des Palestrinastils nach Fux und Jeppesen, Bachscher Kontrapunkt, Harmonielehre der Wiener Klassik, der Tristanzeit, des Impressionismus, der Dodekaphonie. Derlei bedeutet freilich weit tiefer Einschneidendes als bloß eine Verfeinerung der geschichtlichen Differenzierung — es bedeutet die jeweilige Kunstlehre als einen kündbaren *Contrat artificiel*, als eine zünftige Absprache, ein Gentlemen-Agreement, kein frommes Muß mehr, sondern ein Kann von Fechten oder Kartenspielen, obwohl gewiß bei schärferem Zuschauen aus der vermeintlich freien Willkür auch ein schicksalhafter Zwang, zumindest ein relativer Determinismus infolge geschichtlicher Lage, aus vielfachen kausalen Verknüpfungen wird.

Will man diesen Wechsel theoretisieren, so wandelt sich die ehemals so verstandene Abstraktion dauergültig bleibender Naturgesetzlichkeiten in eine Kette von historisch einmaligen Zuständen, also in Musikgeschichte, unsere derzeitige Gegenwart keineswegs ausgenommen. Freilich bleibt dabei *echter* musiktheoretischer Forschung und Besinnung eine große, noch kaum in Angriff genommene Zielsetzung: hinter dieser Wandeldekoration, die sich beliebig in die Zukunft fortsetzen mag, dennoch das große *Continuum* der Tongesetzlichkeiten aufzuspüren und nachzuweisen, etwa trotz heute aufgehobener oder aufgekündigter Polarität von Kon- und Dissonanz bei den Zwölftönern das bleibende Urphänomen gespannter und entspannter Zweiklänge, der Schwergewichtsvorstellung, der Leittonendenzen und dergleichen. Die Musiktheorie wird in den verschiedenen Zeitstilumgebungen, je nach den Persönlichkeiten ihrer führenden Vertreter, je nach dem soziologischen Zweckstandpunkt des musikerzieherischen Unterfangens in stark wechselnder Stellung, in äußerst differentem Abstand zur Praxis stehen — jeder konstruktivistische Tonwerkstil, gleich ob bei Okeghem oder bei Schönberg, wird hierin andere Akzente, andere Bindungen zwischen Theorie und Schreibpraxis aufweisen als ein erlebnisbetonter Stil, sei es des Barock oder des Sturm und Drang oder eines von der Romantik herstammenden Impressionismus.

Sollte ein Theoretiker der Musik vor jungen Wissenschaftlern lesen, so wird er theoretischer dozieren dürfen als wenn ein anderer (oder derselbe!) seine Ausführungen vor künftigen

Komponisten oder gar Instrumentalisten — von Sängern und Sängerinnen ganz zu schweigen! — unternimmt, wo er nur durch Klang und Anschaulichkeit sich einigermaßen verständlich wird machen können. Dabei sollte allgemein durchdringen, daß vor praktischen, ausübenden Musikern die Anfertigung „sauber gesetzter“, satzfehlerfreier schriftlicher Arbeiten nur ganz nebenher, nur als ein pädagogischer Hilfsgriff wie das in sich schon weit klangnähere Musikdiktat angewendet werden sollte, nicht aber wie üblich als das hauptsächliche Fleißbeweismittel, denn diese Rechenprodukte beweisen in den seltensten Fällen, daß die Aufgabe und ihre Lösung vor der schriftlichen Fixierung wirklich gehört worden sei, wie es der dozierende Komponist selbstverständlich meist optimistisch annimmt. Es fragt sich deshalb, ob überhaupt der Selbstkomponist der geeignetste Theorielehrer ist, ob nicht z. B. der Kammermusiklehrer, der musikalische Rhythmiker, der Gehörbildner der viel geeignetere Dozent für all das ist, was an Konservatorien und Musikhochschulen an Tonvorstellung, an Grundbegriffen der Musiklehre ausgeschenkt zu werden pflegt. Etwas anderes ist es natürlich mit der Kompositionskorrektur! Hat man die geeignete musikwissenschaftliche Lehrkraft außerdem verfügbar, so möge diese obendrein für die geistige Elite der Kompositions- und Kapellmeisterschüler, für das Musikerzieherseminar und ähnliche Zirkel auch noch eine Geschichte der Theorie vorlesungsmäßig darlegen. Bei solcher Teilung kann man auch die rein historisch gewordenen Gangarten des Tonsatzes dem Musikgeschichtsunterricht, der Arbeitsgruppe für Alte Musik etwa, vorbehalten. Was für die erdrückende Majorität der Klavierspieler, des Orchesternachwuchses, der Dirigentenklasse, der Gesangsabteilung obligatorisch und unentbehrlich erscheint, ist das theoretische wie mehr praktische Vertrautwerden mit den Erscheinungen des Stimmgewebes von Schütz und Bach bis Strauss und Pfitzner, also mit der klassisch-romantischen Harmonik, Kontrapunktik und Formenlehre, denn dies Repertoire bleibt der Musizierbevorrat, mit dem all diese jungen Menschen tagtäglich und lebenslang werden Umgang halten müssen. Hier sollen sie nicht als Analphabeten und Ignoranten ins wirkliche Musikleben entlassen werden, sondern als möglichst nicht nur *habile Virtuosi und Prattici*, sondern auch als einigermaßen gebildete *Tonkünstler in spe*. Was wir dazu brauchen, ist nicht ein vielfach durch Mauern der Spezialismen separierter Fächeregoismus, sondern ein engstes Miteinander von Rhythmik, Theoriepraxis, Gehörbildung, lebendiger Musikgeschichte (mit viel, viel Platten- und Schallbandhören und „untheoretischer“ Formenanalyse), es ist — nicht nur im Unterbau, sondern immer zunehmend mit der wachsenden Geistesreife und Klangerfahrung — ein möglichst produktives *studium musicale generale*.

Einen schönen Gedanken zu haben, ist nichts Besonderes.
Der Gedanke kommt von selbst, und ist er schön und groß,
so ist dies nicht des Menschen Verdienst. Aber den Gedanken
gut ausführen und etwas Großes aus ihm zu schaffen,
das ist das Schwerste, das ist — Kunst!

ANTONIN DVOŘÁK

MUSICA-BERICHT

AUSKLANG DER MUSIKFESTE

Enttäuschung und Erfüllung Salzburg
Wohl kaum haben sich in Salzburg zwiespältigere Eindrücke ergeben als diesmal. In das Gefühl des Großartigen mischt sich auch noch nach Wochen der Gedanke des Peinlichen, des Verfehlten. Salzburg mußte es hinnehmen, daß ihm von aller Welt bescheinigt wurde, mit der zentralen Opernovität einen Fehlgriff getan zu haben. Was immer auch für Gründe hierfür angeführt werden, die europäische Erstaufführung der Oper „*Vanessa*“ in englischer Sprache wurde zu einem Versager. Das Stück war nicht unbekannt: die dollarumwitterte Metropolitan Opera New York führt es in ihrem Repertoire. Als ein Gesamtgastspiel des Instituts kam es nach Salzburg und damit in eine Atmosphäre, in der es sich nach Gehalt und Gestalt als nicht lebensfähig erwies. Das hätte man voraussehen können: denn schon vom Libretto her, für das *Gian-Carlo Menotti* verantwortlich zeichnet, ergab sich die Unmöglichkeit der Existenz. Das Stück spielt 1905, und genau aus der geistigen Situation dieser Zeit war die Handlung konzipiert, die Strindberg- und Wedekind-Komplexe in falsch verstandener Aktualität mit Einflüssen von Courths-Mahler zu aktivieren versucht. Anders ist diese Welt der verhängten Spiegel, in der man auf die Wiederkehr eines Jugendgeliebten wartet, nicht zu deuten. Das Grundthema, die Leidenschaft von Mutter und Nichte für den gleichen Mann, wird aber so platt demonstriert, daß man diesen reichlich kitschigen Roman inmitten einer Welt von Plüsch nur schwer verdaut. Für so viel antiquiertes und pseudopsychologisches Geschehen hat *Samuel Barber* eine Musik geschrieben, die Charakteristika der Opernmusik des 19. Jahrhunderts zusammenrafft und mit Routine verarbeitet. Die aufdringlichen Reminiszenzen sind einfach nicht zu überhören, auch wenn es sich bei Barber um dessen Opernerstling handelt. Daß der Komponist ein versierter, hier meist eklektischer Musiker ist, wurde offenkundig. Streckenweise weiß er zwar sprachmelodische Wendungen geschickt zu deklamieren und zu illustrieren; dennoch bleibt das Ganze ein stilistisches Konglomerat, das für europäische Ohren nicht zu genießen ist. Das Stück mag für Amerika seine Berechtigung haben, in Salzburg war es fehl am Platze, zumal auch die Inszenierung, die vom Librettisten und von Nathaniel C.

Merril als Regisseur stammte, mit allerlei primitiven Bühnengags genau jener Welt vor 50 Jahren entsprach, die wir längst abgeschüttelt haben. Selbst die Vertreterin der Titelpartie, Eleanor Steber, wirkte stimmlich überaltert, lediglich Rosalin Elias fiel als möglicherweise kommender Star auf. Ein Musiker von Rang wie *Dimitri Mitropoulos* dirigierte mit lebendiger Einsatzkraft, ohne zu merken, daß die Zeit längst über dieses verstaubte Stück hinweggeschritten ist.

Nach so heftiger Enttäuschung fällt es doppelt schwer, den rechten Maßstab für den Salzburger Festspielgedanken wiederzugewinnen. Aber da heben sich sehr bald leuchtende Eindrücke ab, und der theatralische Spuk der „*Vanessa*“ verblaßt wie ein Schemen. Da war zunächst *Beethovens „Fidelio“* vom Vorjahr, der in Herbert von Karajans persönlicher Regie, gegen die man Einwände machen kann, unter seiner Stabführung durch Leuchtkraft und Durchsichtigkeit bestach. Mit Christel Goltz in der Titelpartie und einem ausgezeichneten Ensemble stellte sich festspielmäßiges Niveau ein. Mozarts „*Così fan tutte*“ unter Karl Böhm mit Elisabeth Schwarzkopf und Christa Ludwig wurde zur feinnervigen sommerlichen Klangstudie. Das gilt auch von „*Figaros Hochzeit*“, wo eine Reihe hervorragender Stimmen in Günther Rennerts plastischer Inszenierung ausgewogene Ensemblekunst mit profilierter Einzelleistung verband. Böhms organische Interpretation, die dem Atem des Sängers nachspürte, gab Elisabeth Schwarzkopf, Irmgard Seefried, aber auch Christa Ludwig, nicht minder Dietrich Fischer-Dieskau die Möglichkeit, Glanz und Tönung der melodischen Linie in hellstes Licht zu rücken. Die neue Salzburger „*Arabella*“ wurde zu einer völlig homogenen Ensemblekunst, die genau den österreichischen Strauss-Stil traf. In der Führung der Personen deckte Rudolf Hartmann manche intimen Züge auf. Joseph Keilberths musikalische Leitung zeichnete sich besonders durch Eindringlichkeit in der Durchzeichnung filigranhafter Linien aus. Er musizierte im echten Sinne mit den Sängern, zu denen Lisa della Casa und Dietrich Fischer-Dieskau gehörten. Zauberhaft im Klang wurde hier eine schlechthin ideale Interpretation erreicht, zu der auch Anneliese Rothenberger, Ira Malaniuk, Kerstin Meyer, Otto Edelmann und Helmut Melchert beitrugen. Kräfte der Mailänder Scala bestimmten das Gepräge von Verdis „*Don Carlos*“.



Barbers „Vanessa“ in Salzburg Foto: Bildpressediens

Operndramatisch wirksam inszeniert von Gustaf Gründgens, fand das Werk mit Caspar Neher's Bühnenbild in der Felsenreitschule unter Herbert von Karajan als genialem Dirigenten mit erregendem Instinkt für italienisch geformte Spannungen eine packende Deutung. Mit Eugenio Fernandi in der Titelpartie, Ettore Bastianini, Cesare Siepi, Giulietta Simonato und Sena Jurinac verkörperten Werk und Wiedergabe jenen festlichen Opernstil, der Salzburg gemäß ist.

Neben der Oper standen bedeutende Orchesterkonzerte mit Dirigenten und Orchestern von Rang und Ruf, Liederabende, Solistenkonzerte, Kammerkonzerte, Matineen unter Bernhard Paumgartner. Es gastierte das *Grand Ballet du Marquis de Cuevas*. Einer dieser Abende brachte einen Akt aus Tschaikowskys „Schwanensee“, virtuos getanzt, ferner den „Kaukasischen Gefangenen“ nach Musik von Chatschaturian in einer sprungreichen, exaltierten Choreographie von George Skibine. Am überzeugendsten eine formal differenzierte Bewegungsstudie nach dem sechsten Brandenburgischen Konzert. Schade, daß das Mozarteum-Orchester Bach nicht gerecht wurde. Serenaden,

Geistliche Musik, Elektronische Musik, Mozarts c-Moll-Messe spannten den weiten Rahmen bis hin zu Schauspielabenden mit Franz Werfels „Juarez und Maximilian“ und Archibald Macleishs „Spiel um Job“. Hugo von Hofmannsthals „Jedermann“ aber stand gleichsam als immanente Leitidee wie jedes Jahr über diesen Festspielen.

Man wird sich künftig in Salzburg viel Gedanken machen müssen. Hoffentlich wirkt sich die große und bittere Enttäuschung so aus, daß man sich stärker auf die ursprüngliche Festspielidee im Sinne Hofmannsthals besinnt. Der Besucher erwartet Meisterwerke in meisterlicher Interpretation, die dem geistigen Gesicht von Salzburg mit seiner Tradition gemäß sind. Darüber hinaus wird die zeitgenössische Aussage, auch als Experiment, sofern es unserem Weltbild entspricht, einen Platz erhalten müssen. Aus dem reichen Erbe deutscher Musik, wie es sich in der Oper von Händel über Gluck, Haydn, Mozart bis zu Strauss und zur Gegenwart spannt, kann mit dem naturgegebenen Blick nach Italien und unter Einbeziehung abseits liegender Kostbarkeiten aller Zeiten und Nationen auch für den repräsentativen Stil von Salzburg ein

Spielplan entwickelt werden, der die Idee des Festspielmäßigen in seiner ganzen Tragweite, in seiner überzeitlichen Gültigkeit wie in seiner Werthaftigkeit veranschaulicht.

Günter Haußwald

Krise auf dem Grünen Hügel?

Bayreuth

Von hämisch-bissigen Andeutungen bis zum dräuenden, wotanischen Donnerwort reicht die Skala der Tonarten, die von einer Krise in Bayreuth sprechen oder von einem Ende à la Götterdämmerung. Die Auguren haben dabei *Wieland Wagners* Inszenierungen im Auge, um dessen Neueinrichtung des „*Lohengrin*“ auch in diesem Jahre das Für und Wider entbrannt ist. Die vom Szenischen herkommende Krisenerscheinung, wenn man das ominöse und viel zu gewichtige Wort beibehalten will, erscheint unerheblich, ausgesprochen unbedeutend gegenüber den echten Schwierigkeiten, die sich heute für Bayreuth einer nun einmal notwendigen beispielhaften musikalischen Realisierung in den Weg stellen. Das Fehlen der großen Wagnerstimmen, die sowohl robust genug sind, die Riesenpartien allein physisch mühelos zu bewältigen und die andererseits aber auch differenziert genug sind, um dem allgemeinen verfeinerten Geschmack und den gestiegenen Ansprüchen des Publikums zu entsprechen, macht sich, wie *Wieland Wagner* selbst betont, außerordentlich unangenehm bemerkbar.

Am „*Lohengrin*“ offenbarte sich eindeutig das Experiment mit neuen Stimmen, zu dem Bayreuth aus einer Zwangslage getrieben wurde. Das Bemühen *Wieland Wagners* um eine „zeitgemäße Romantik“ führt (oder verführt) ihn nicht nur zu strengen Stilisierungen, sondern zugleich zu einer dem Wesen der romantischen Oper widerstrebenden Mythologisierung, zu einem „kultischen Musiktheater“, das von einem nicht gerade kleinen Publikum dann mit negativen Tendenzen eines pseudoreligiösen „Gottesdienstes“ auch gegen die Absichten des Regisseurs bewertet wird. *Lohengrin* erscheint jetzt angesichts der betonten Zurschaustellung christlicher Embleme allzu sehr als „von Gott gesandt“. Er wird zur Vision, der alle Gläubigen teilhaftig sind; er erscheint im Rücken des Volkes, des im Halbrund statuarisch aufgestellten Chores, des Königs und der streitenden Parteien, die verzückt oder ahnungsvoll ins Nichts schauend das Wunder erleben, bis *Lohengrin* Realität wird, im (mühsam stilisierten) Zweikampf siegt und — sehr konsequent — Elsa nun „Weib“ sein kann. Die szenische Konzeption



Sándor Konja als *Lohengrin* in Bayreuth
Foto: Lauterwasser

erstrebt die Symbiose von Realismus und Stilisierung, die sich als unendlich schwierig erweist, auch im Auftauchen des „Schwans“, der, obwohl von *Mataré* entworfen, stilisiert, weiter seiner „Erlösung“ harret. *Wieland Wagner* wird — das wissen wir aus Erfahrung — weiter um eine gültige szenische Fassung kämpfen und uns künftig dabei gewiß auch die lilientragenden Engeln im Brautgemach ersparen. Eine gewisse szenische Gefahr liegt auch in *Wieland Wagners* Freude an bisweilen abenteuerlichen, farbigen Tönungen auf der Grenze zu dissonanten Kombinationen oder gar zu filmischen Breitwandwirkungen. Glänzend gelingen ihm die Massenszenen mit unvergeßlichen Bildern, oft mit geringen Mitteln, wie den sechs einfachen roten Standarten im letzten Bild.

Drängender als die szenischen waren in diesem Jahre die musikalischen Probleme. Es wurden 15 hier bislang noch nicht gehörte Stimmen vorgestellt, darunter einige, die auf Anhieb überzeugten, während anderen das Bayreuther Format (noch) fehlte. Da auch die erfahrenen Sänger mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatten, wurde zwangsläufig die Aufmerksamkeit auf den Probenbetrieb gerichtet. Für acht Aufführungen stand

eine Probenzeit von wenig mehr als vier Wochen zur Verfügung, für den Chor etwas mehr. Das mag für die alte Garde ausreichen, für die Jungen kaum. Aber auch der erfahrene Wolfgang Windgassen erreicht hier die Grenze seiner Leistungsfähigkeit, wenn er nach strapaziösen Proben bis zur letzten Minute mit den Riesenpartien des Stolzing, des Tristan und des Siegfried der beiden letzten Ringabende belastet wurde.

Im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses stand das Debut des von der Städtischen Oper Berlin kommenden Ungarn Sandor Konja, der hier als Lohengrin seine erste Wagnerpartie überhaupt sang und der durch den lyrischen Ausdruck und den Glanz seiner jungen Stimme überzeugte. Obwohl am Premierenabend im dritten Akt Grenzen deutlich wurden, war sein Debut ein strahlender Erfolg. Nach ihrer Bayreutherfahrung 1958 ist Leonie Rysanek-Großmann (Elsa) ein großer Gewinn, der sich bereits im Ring (Sieglinde) herrlich bestätigte. Der junge Eberhard Wächter ließ als Heerrufer schon ahnen, was er an den beiden folgenden Abenden als Kothner in den „Meistersingern“ und als ein darstellerisch und stimmlich gleichermaßen imponierender Amfortas bewies, daß er eine der großen Hoffnungen Bayreuths ist. Am Beispiel des Franzosen Ernest Blanc (Telramund) wurde klar, daß man zwar gute und große Stimmen finden kann, daß es aber auch beträchtliche Sprachschwierigkeiten zu geben scheint. Karl Schmitt-Walter, immer noch der prachtvolle Beckmesser, hat mit einem aufs Ganze gesehen imponierenden Erfolg die zahlreichen neuen ausländischen Sänger sprachlich betreut, von denen einige kein Wort Deutsch sprachen, die aber dank seiner Methode am Ende deutlicher akzentuierten und damit für den Hörer verständlicher wurden als ihre deutschen Kollegen. Astrid Varnay, die als Ortrud weniger gefiel, war im Ring als Brünnhilde kaum zu übertreffen.

Neben erfahrenen Sängern wie Birgit Nilsson als Isolde, Maria von Ilosvay als Erda, Grace Hoffman als Brangäne, Hans Hotter und Josef Greindl, Gerhard Stolze und Hans Beirer, Windgassen und Traxel, neben weiteren neuen Stimmen, darunter Frans Andersson (Dänemark) als Alberich, Jerome Hines (USA) als Gurnemanz, Erik Saeden (Schweden) als Kurwenal, ist die eigentliche Entdeckung dieses Jahres der junge Jon Wickers, ein Kanadier, der über New York und London unlängst nach Wien kam, als Siegmund. Er, der Neuling in Bayreuth, er hatte den breiten Atem für die Tempi eines Hans Knapperts-

busch, er ist eine glänzende Bühnenerscheinung mit einer Naturstimme, die noch sehr viel für die Zukunft verspricht.

Hans Knappertsbusch, der Siebzigjährige, Wolfgang Sawallisch und André Cluytens waren die Dirigenten dieses Jahres. Durch die von den Sängern gefürchteten breiten Tempi im „Parsifal“ und vor allem im Ring blühte der Orchesterklang in leuchtenden Farben, unvergleichlich, bezaubernd, erregend. Vehement und spannungsvoll musizierte Sawallisch den „Tristan“, während Cluytens der „Lohengrin“ und die „Meistersinger“ übertragen blieben. Er ist der Dirigent, der Wieland Wagners regelichen Absichten musikalisch am wenigsten folgt.

Bernd Müllmann

Pflege der Tradition

München

Gegenüber den Vorjahren besaßen die diesjährigen Münchener Opernfestspiele programmatisch und künstlerisch eine konzentriertere und ausgeglichene Gestalt. Man macht hier keine Geschäfte mit billiger Importware; auch hält man sich bewußt heraus aus der Diskussion um das neue Musiktheater. Münchens Opernfestspiele sind Bekenntnis zur Stabilität der Tradition, die sie sich von den vier Namen Händel, Mozart, Wagner und Strauss gleichsam legitim garantieren läßt. Sie halten sich damit außerhalb aller zeitgenössischen Problematik. Man mag das vermissen, aber Opernfestspiele sind nicht der Ort für Studio-Versuche, denn die Entscheidungen über die künftige Form der Opernbühne werden nicht vor dem Forum der europäischen Festspielbummler gefällt. Hier gilt es vielmehr, durch beispielhafte Aufführungen die Probe auf die Konstanz des Bewährten zu machen. Die Neuinszenierung des „Tristan“, welche die Festspiele ausdrücklich betont eröffnete, war hierfür aufschlußreich. Mit ihr trat Joseph Keilberth als Nachfolger von Ferenc Fricsay offiziell sein Amt als neuer musikalischer Oberleiter der Bayerischen Staatsoper an. Münchens Wagnerpflege, der Fricsay etwas reserviert gegenüber stand, ist damit wieder gesichert. Hier macht die Stadt eigene Ansprüche geltend und läßt sich ihren Ruf nicht noch einmal gefährden. Darum verzichtet sie auch, in irgendeiner Form mit Neu-Bayreuth verglichen zu werden. Joseph Keilberth ist ein zu gesunder, kraftvoller Musikant, um willenlos sich in einem narkotischen Trancezustand der Nacht des Vergessens zu überlassen. Ihm genügt der reine, vollsatte Klang der Musik, hinter der sich für ihn keine weltanschaulichen Geheimnisse verbergen, vor denen der Wagnerjünger heute noch



Die „Josephslegende“ von Strauss in München
Foto: Felicitas

so gern erzittern möchte. Der Bühnenbildner Emil Preetorius hat den diskutablen Versuch gemacht, die wechselnden Ekstasen der Liebesnacht im zweiten Akt optisch-farbig auf einem großen, herbstlich-bunten Blätterschleier sichtbar zu machen. Nur schien die Beleuchtungsregie nicht ganz auszureichen, um die gute Absicht voll erkennbar werden zu lassen. Die Regie von Rudolf Hartmann ist noch feierlicher geworden und beinahe bis an die Grenze des oratorischen Stiles geführt, an den auch die herbe Großflächigkeit der Bühnenbilder des ersten und dritten Aktes gemahnte. Die beiden Titelsänger waren Martha Mödl und Ludwig Suthaus. Von Wagner standen noch „Lohengrin“ und die „Meistersinger“ auf dem Spielplan. Die Säule des Programms bildeten sieben Werke von Richard Strauss. Es ehrt die ehrliche Gesinnung Münchens, daß es sich auch bei festlichen Anlässen nicht scheut, sich noch einmal von ihm die Strafpredigt seiner „Feuersnot“ anzuhören. Der Anlaß für diese lokalhistorische Erinnerung an sich ist für unsere Gegenwart nicht mehr aktuell. In diesem Jugendwerk hat der Komponist, wohl auch aus persönlicher Verärgerung, den Spießergeist seiner Vaterstadt brandmarken wollen, durch den angeblich Richard Wagner seinerzeit aus der Stadt hinausgeekelt worden

sein soll. Aber die Musik klingt noch prächtig frisch und lebendig, sie quirlt burlesk voll funkeln-der Schönheit und spritzigem Witz. Sie blieb auch in dieser Neuinszenierung unter der sehr locker musizierenden Hand von Rudolf Kempe das einzig Erfreuliche; denn keinerlei Funke war von ihr auf die einfallslose Regie von Herbert Graf übersprungen. Umso großartiger war die Choreographie von Heinz Rosen bei der Aufführung der „Josephslegende“. Vor dem pompösen Bühnenbild von Jean-Pierre Ponelle lief ein mit überquellender Phantasie gestaltetes, üppiges barockes Schaufest ab, welches das schon bedenklich hohle Mackart-Pathos der Musik völlig überhören ließ. Rosens Tanzauffassung stellt eine eng aus der Musik heraus entwickelte glückliche Synthese zwischen der formalen Geschlossenheit des klassischen Balletts und den weitgeschwungenen Bewegungen des Ausdruckstanzes dar. Hervorragende Tanzsolisten waren Natascha Trofimowa, Inge Bertl und Heino Hallhuber. Hier hatte die Wiedergabe das Werk gerettet, dessen musikalische Substanz verblaßt ist. In der Mozart-Atmosphäre des neuen Cuvilliés-Theaters erfuhr der Genius loci mit einer Neuinszenierung der „Entführung“ eine dem Ort gemäße neue Huldigung. Hier erwies sich Fritz Rieger, der musikalische Chef der Münchener Philharmoniker, als ein Mozart-Interpret von hohen Graden. Unter seinen sehr sensiblen Händen wurde die geistreiche Partitur zum klingenden Pendant des Raumes, dessen Gesetz sich auch die Spielleitung von Heinz Arnold und die Bühnenbilder von Ludwig Hornsteiner in glücklicher Übereinstimmung gebeugt hatten. „Figaros Hochzeit“ unter Ferenc Fricsay und Straussens „Capriccio“ unter Robert Heger gehörten schon vor den Festspielen zum Werkrepertoire des Hauses. Die Gastdirigenten Karl Böhm mit einem sehr nervigen „Rosenkavalier“ und Eugen Jochum, der wieder Händels „Julius Cäsar“ pompöse Größe gab, sind längst dem traditionellen Stamm des Festspielensembles zuzurechnen wie auch die Gäste Lisa della Casa, Trude Eipperle, Birgit Nilsson, Leonie Rysanek, Bernd Aldenhoff und Otto Edelmann, die in dem Besetzungsplan die gleichen, schon von den früheren Festspielen her bekannten Abwechslungen brachten. Joachim Herrmann

„Bettler-Oper“ im Hogarth-Stil

Hitzacker

Die Sommerlichen Musiktage Hitzackers, ursprünglich ein reines Kammermusikfest mit starker Betonung des zeitgenössischen Schaffens, beziehen seit der Aufführung von Monteverdis „Orfeo“ vor-



Szene aus der „Bettleroper“
in Hitzacker Foto: Dithmer

drei Jahren das musikalische Theater immer stärker in ihre Programme ein. Mehr noch als in den Vorjahren konzentrierte sich das allgemeine Interesse auf die Opernabende.

Anstelle der angekündigten Inszenierung von Gay-Pepuschs „*Beggar's Opera*“ in der Neufassung durch Britten wurde kurzfristig die Originalfassung von 1728 in der betont unhistorischen musikalischen Bearbeitung von Edward Dent angesetzt. Karl Michael Komma hob in seinem fundierten Einführungsvortrag die kaum bezweifelbare parodistische und sozialkritische Absicht des Textautors Gay hervor, womit er sich in deutlichen Gegensatz zu der Auffassung von Hans Ferdinand Redlich (vgl. „Musica“, 1958, Heft 7/8) brachte. Carl Heinrich Kreith, der die drastische Sozialkritik des Dialogs in seiner Textbearbeitung höchst wirksam unterstrichen hatte, führte die Regie dieser von prallem Leben erfüllten Aufführung. Günther Weißenborn als vielfach bewährter Dirigent, Michael Piel als Choreograph der lasterhaften Tanzorgien und Rainer Hill, dessen ganz im Stile von Hogarth gehaltenes Bühnenbild echtes Unterweltmilieu schilderte, hatten wesentlichen Anteil an dem bedeutenden Erfolg der Inszenierung, ebenso vor allem Helmut Müller-Lankow als Räuber-„Kapitän“ Macheath und Georg Hruschka als Mr. Peachum sowie Ruth Petersen und Margot Dörr als Polly und Lucy, die präsumtiven Witwen ihres gemeinsamen Gatten Macheath.

Die Wiederaufnahme von Strawinskys „*Geschichte vom Soldaten*“ blieb blasser als die vorjährige Inszenierung. Henning Köhler gab als kurzfristig eingesprungener Soldat eine beachtliche Talentprobe, während Carl-Heinrich Kreith nicht die Suggestionskraft des vorjährigen Vorlesers erreichte.

Kammermusikalische Höhepunkte boten das Schäffer-Quartett mit einer abgeklärten Interpretation von zwei späten Quartetten Beethovens und das erweiterte Strub-Quartett mit Werken von Brahms. Mit tiefster Verinnerlichung musizierte Jost Michaels zwei Spätwerke mit Klarinette von Brahms und mit orchestral ausladendem Ton Wolfgang Marschner zwei Violinsonaten des Hamburger Meisters mit dem überlegen gestaltenden Partner Günther Weißenborn. Das Knieper-Trio spielte die beiden Klaviertrios von Schubert. Helmut Krebs gab interessante Proben aus dem zeitgenössischen europäischen Musikschaffen mit so bedeutenden Schöpfungen wie Kreneks Fiedelliedern, Liebermanns chinesischen Liebesliedern nach Klabund (1946) oder etwa Brittens „*Holy Sonnets of John Donne*“. Seine Rodin-Kantate darf in erster Linie als künstlerisches Bekenntnis dieses einzigartigen komponierenden Sängers gewertet werden. Als Nachwuchspianistin gab Margot Hoffmann Proben ihres der Moderne mit besonderem Erfolg zugewandten Talents.

Hugo Heusmann



Mozarts „Zauberflöte“ in Aix-en-Provence Foto: Lido

Mediterranes Festival Aix-en-Provence

Mit der erstmaligen Aufnahme von Mozarts „Zauberflöte“ in deutscher Sprache auf der Bühne der Archevêché hat sich der Mozartzyklus des Festivals zur Vollständigkeit gerundet, und Aix hat damit seinen hervorragenden Ruf als mediterrane Pflegstätte des großen Salzburger Meisters erneut und nachdrücklich bestätigt. Man muß die kleine Bühne, eine wahre Palladio-Bühne, kennen, um die außerordentliche Leistung des Regisseurs J. P. Greniers zu würdigen. In immer überraschenden, aus dem Geiste französischer Romantik konzipierten Form- und Farbbildern präsentiert sich Szene auf Szene. Für die prachtvollen Kostüme von J. D. Malclès kann man gleicherweise nur Worte höchsten Lobes finden. Nicht minder erlesen das Ensemble, das zu einem guten Teil die Wiener Staatsoper stellte: die Mozart aus letzter Seelentiefe interpretierende Terese Sticher-Randall (Pamina). Berry mit seinem urwüchsigen Spieltalent als Papageno, Mimi Coertse (Königin der Nacht), Hilde Rössel-Maydan; dazu Benoit als rasender Monostatos. Aix pflegt aus Prinzip gerade auch jungen Künstlern alle Chancen zu geben. Sie ergriffen Wunderlich als Tamino, Wiemann als Sarastro und Sylvia Stahlmann als Papagena mit Erfolg. Am Pult des „Orchestre des Concerts du Conservatoire“ war in letzter Minute für Solti Jonel Perlea eingesprungen. Auch „Don Giovanni“ wie Rossinis „Barbier von Sevilla“ unter Rosbaud und Giulini in den Inszenierungen der Vorjahre boten gültige Höchstleistungen mit z.T. neuen Besetzungen, in deren Rahmen Spina (Ottavio und Almaviva), Teresa Berganza (Rosina), E. Rubia (Elvira), wie Maria Adani und Tadeo (Zerlina, Mazetto) ihre Lorbeern pflückten. Im Konzertsaal war neben vorklassischer und klassischer Musik

die Moderne stark vertreten. Pierre Boulez' „Improvisation sur Mallarmé“ war die große Leistung unter den Erstaufführungen. Zu ungebrochener Singstimme (Eva M. Rockner) tritt ein glasklares Begleitorchester mit breiter Batterie. Diese Komposition beschwört wahrhaft Mallarméschen Geist und läßt über Webern hinaus ein eigenartiges und eindeutiges Stilbild des markanten französischen Komponisten hervortreten, mehr als die von ihm gleichfalls interpretierte dritte Klaviersonate. Orchesterstücke von Wildberger hinterließen

nicht ungünstigen Eindruck, ebenso der von Sénéchal erstmalig interpretierte Gesangszyklus „Etoiles brûlées“ des für Ironie und Buffonerie hervorragend begabten jungen Dubois. Unter der Fülle moderner Darbietungen mit Schönbergs Klavierkonzert durch Maria Bergmann, Henzes Nachtstücken und Arien mit Gloria Davy, Werken von Dallapiccola, Webern, Poulenc, Auric seien besonders die inspirierten Wiedergaben von Strawinskys „Sacre du printemps“ und von Bartóks Musik zum „Wunderbaren Mandarin“ unter Rosbaud mit dem Südwestfunkorchester hervorgehoben. Vieles noch zu Würdigende muß leider übergangen werden. Insgesamt hat sich Aix erneut als das „noble Festival“ gezeigt, als das Festival vortrefflichster Aufführungen in jedem Genre, aber auch als das Festival eines Publikums der nobili dilettanti.

Andreas Liess

Jugoslawische Impressionen

Dubrovnik

Das jugoslawische Musikleben wird in den Sommermonaten an die Adriaküste verlegt. Das Zentrum der musikalischen Aktivität bildet Dubrovnik, die Stadt im Süden Dalmatiens. Ruhmvoll ist die Geschichte der alten Republik Dubrovnik, die seit dem 7. Jahrhundert eine wichtige geschichtliche und kulturelle Mission innehat. Heute ist Dubrovnik die Stadt bedeutender europäischer Sommerfestspiele dank seiner einzigartig schönen Lage und dank zahlreicher Naturbühnen. Das Programm der diesjährigen Veranstaltungen mußte etwas eingeschränkt werden. Daher entfiel das Gastspiel der Zagreber Oper, die „Cosi fan tutte“ und „Fidelio“ eigens für diesen Zweck neu einstudiert hatte. Dagegen erschien die Bel-

grader Oper und spielte Werke aus ihrem Repertoire, darunter auch eine Novität, nämlich die Oper „Der Bergkranz“ von dem jugoslawischen Komponisten Nikola Hercigonja. Von jugoslawischen Sinfonieorchestern waren die Zagreber Philharmoniker anwesend, die unter Milan Horyats bewährter Leitung ihr glänzendes Können erneut bestätigten. Neben Beethoven, Weber und Tschaikowsky erklangen auch Werke der kroatischen Komponisten Boris Papandopulo und Stjepan Sulek. Aus der Fülle der Ereignisse sei ein Klavierabend von Branka Musulin hervorgehoben, die ihre starke Musikalität erneut bewies.

Während in Dubrovnik neben Oper und Konzert auch die Kammermusik sehr gepflegt wird, dominiert in Split die Oper. Das Institut mußte sich diesmal auf eigene Kräfte verlassen, denn ausländische Stargastspiele entfielen, gewiß nicht zum Schaden des eingespielten Ensembles. Oper und Ballett gaben ihr Bestes. Auch hier musizierten die Zagreber Philharmoniker unter Milan Horvat und dem Spliter Operndirektor Silvio Bombardelli im prachtvollen „Peristilium“ des altrömischen Diokletian-Palastes. Die Oper von Rijeka bestreitet im Sommer zahlreiche Opernvorstellungen im benachbarten Opatija, wo man im Vorjahr eine große Freiluftbühne aufgebaut hat, die jedoch akustisch leider nicht vollkommen ist. An der Spitze der Oper in Rijeka steht Boris Papandopulo, ein führender kroatischer Komponist und Dirigent, der als letzte Novität Orffs „Antigona“ herausgebracht hat. In Opatija hörte man slawische Werke wie „Ero der Schelm“ oder „Die verkaufte Braut“ in sehr guter Interpretation, besser als italienische Werke. Das Ensemble der Rijeka-Oper gastierte nicht nur in Opatija, sondern auch in vielen kleinen Ortschaften der kroatischen Adriaküste sowie auf den Inseln, wobei zu vermerken ist, daß selbst in den kleinsten Städten bei Opernaufführungen in improvisierten Freilufttheatern oft die ganze Einwohnerschaft zugegen ist. In der alten Römerstadt Pula an der istriatischen Küste fand in der dortigen Arena eine gut gelungene Opernwoche statt. Auch hier stand die Belgrader Oper im Mittelpunkt, und allabendlich erschienen nicht weniger als 15 000 begeisterte Zuhörer. In Ljubljana, der malerischen Hauptstadt Sloweniens, einer richtigen Zwillingsschwester zu Salzburg, bestritten die Sommerfestspiele hauptsächlich die dortige Oper und die Slowenische Philharmonie. Das Orchester gehört zu den ältesten Institutionen Europas und führende Musiker

in aller Welt sind aus ihm hervorgegangen. Ein besonderes Ereignis bedeutete eine Aufführung der „Verkauften Braut“ durch Mitglieder der Oper aus Ljubljana in der Adelsberger Grotte, die einen von der Natur entworfenen herrlichen „Konzertsaal“ besitzt. Hier dirigierte einst Mascagni die ersten Konzerte mit den Mailändern.

Milan Graf

Neue britische Musik

Cheltenham

Nach 14 Jahren ist das Cheltenham-Festival zeitgenössischer britischer Musik zu einem festen Begriff in unserem Musikleben geworden. In erster Linie hört man Orchester- und Kammermusik. Das Hallé-Orchester aus Manchester gibt vier Konzerte, von denen jedes ein neues Werk eines britischen Komponisten enthält, wohl eingebettet in ein Standard-Programm. Was man außer der Oper vermißt, ist ein großes, zentrales, charakteristisches Werk, das quasi Eckstein des ganzen Musikfestes sein könnte.

Dieses Jahr gab es jedoch einiges zu hören, das mehr als vorübergehendes Interesse hervorrief. Das beste waren die „Tre Pezzi“ für Cello und Orchester von Mátyás Seiber. Die „drei Stücke“ stellen fast ein kleines Cello-Konzert dar. Der erste Teil, eine Fantasia, bringt drei Gedanken, die im darauffolgenden Capriccio und Epilog entwickelt und variiert werden.

Die Musik erinnert mit ihrer fast leidenschaftlichen Träumerei und ihrem ausgeprägten Rhythmus stark an Bartók. Die Behandlung des gleichen thematischen Materials durch drei Stücke unterschiedlichen Charakters hindurch ist nicht nur genial, sondern auch von großer Schönheit. Sir John Barbirolli dirigierte überzeugend, Amaryllis Fleming spielte den Solopart einfühlsam, doch mit etwas kleinem Ton. Ferner dirigierte Alun Hoddinott, ein junger Komponist aus Wales, sein eigenes Konzert für Harfe mit seinem Landsmann Osian Ellis als beherrschendem Solisten. Die Hauptschwäche des Werkes liegt in seinem Dialog-Charakter. Solist und Orchester spielen fast immer abwechselnd, so daß das andererseits einfallsreiche Werk dem Problem, Harfe und Orchester aufeinander abzustimmen, aus dem Weg ging und daher im Endergebnis ziemlich langweilig wirkte. Ein Klavierkonzert von Malcolm Williamson schuf Überraschung durch seine fast unverschämte aufreizende und grelle Art im Rachmaninow-Stil. Der australische Komponist, 27 Jahre alt, besitzt ausgesprochenes musikalisches Talent, und sein Konzert mag in einem Programm leichter Musik Erfolg haben, aber es berührte peinlich, ihn mit solch

unseriöser Musik um Popularität werben zu hören. Clive Lythgoe war der beredte Solist. Weiterhin spielte Roger Winfield den Solopart in einem Konzert für Englisch Horn von Ian Parrott. Die Möglichkeiten des Soloinstrumentes sind sauber und klug ausgenutzt, aber das musikalische Material ist nur recht nett und besitzt kaum eigenen Stil.

Im Bereich der Instrumentalmusik hinterließ eine Folge von *Sechs Präludien und Fugen* für Klavier von Franz Reizenstein einen bleibenden Eindruck. Das Werk überzeugte durch seine geistige Kraft, durch Phantasie und durch sichere Beherrschung des Klavierstils. Diese Stücke sind das Produkt eines sensitiven, aber auch eines denkenden Geistes. Elizabeth Powell bot sie äußerst lebendig dar. Mehr Klaviermusik war bei einem Konzert zu hören, veranstaltet von der Gesellschaft zur Förderung moderner Musik, einer Organisation, die jungen und unbekannten Komponisten die Chance gibt, ihre Werke in der Öffentlichkeit zur Diskussion zu stellen. Die Komponisten, deren Werke man gab, waren alle in den Zwanzigern, und alle bis auf einen, wandten in ihrer Musik serielle Technik an. Fünf Klavierstücke von John Exton, einem früheren Schüler von Dallapiccola, zeugten von einem vielversprechenden Talent, das wert ist, beobachtet zu werden. Ebenfalls von Bedeutung erschien ein Liederkreis von Alan Ridout, der bei Peter Racine Fricker und Michael Tippett studierte.

Es ist üblich, daß BBC wenigstens ein neues Werk vom Cheltenham-Musikfest überträgt. Die Wahl fiel dieses Jahr auf Grace William, eine Komponistin aus Wales. Sie schrieb eine Musik zu den „*Sechs Gedichten von Gerard Manley Hopkins*“ für Contraalt und Streichsextett. Darin wechselt Freude über die Wunder der Natur mit tiefer, persönlicher Traurigkeit. Die Komponistin schrieb eine lyrische und geschmackvolle Musik, aber doch etwas begrenzt im gefühlsmäßigen Bereich. Der Einfluß von Vaughan Williams war unverkennbar. Helen Watts sang die Lieder recht ausdrucksvoll, begleitet von einem Streichsextett unter der Leitung von Eli Goren.

Man täte gut daran, die jugendlichen Talente in Zukunft noch mehr herauszustellen, besonders junge Dirigenten. Es gibt deren einige in Großbritannien, die mehr Förderung verdienen, als sie im Augenblick erhalten.

Noël Goodwin

Opernstagione in der Arena Verona

Die 36. Opernstagione wurde mit einer prunkvollen „*Turandot*“ eröffnet, womit die Veran-

stalter des 100. Geburtstages Puccinis gedacht. Die Wahl dieser Märchenoper orientalischen Gepräges erwies sich als überaus glücklich, da das Werk, sowohl szenisch als auch musikalisch, beste Entfaltungsmöglichkeiten für den weiten Raum des römischen Amphitheaters bietet, die in einer imposanten Inszenierung auch voll und ganz ausgenutzt wurden. Bei der Besetzung der Titelpartie hatte man leider einen Fehlgriff getan, denn die aus den USA geholte Sopranistin Francis Yeend war weder der problematischen Partitur noch den gewaltigen akustischen Anforderungen der Arena gewachsen. Dagegen vermochte der Tenor Franco Corelli mit dem typisch italienischen Schmelz seiner Stimme und einer überaus lyrischen Interpretation die keineswegs dankbare Rolle Calafs zu außergewöhnlicher Geltung zu bringen. Dem grandiosen Rahmen angepaßt waren auch die trotz ihrer großen Klangstärke trefflich nuancierten Leistungen von Chor und Orchester unter der Leitung von Antonino Votto.

Eine weitere Steigerung des szenischen und musikalischen Effektes brachte Verdis „*Aida*“ durch Herbert Graf. Kolossaler Aufwand an dreidimensionalen Bühnenbauten, über 1000 Komparsen, gänzlich neue, stiledhte Kostümierung und eine äußerst wirkungsvolle und exakte Choreographie waren das Ergebnis der Arbeit dieses Regisseurs. Die musikalische Leitung hatte der 80jährige Senior der italienischen Dirigenten Tullio Serafin, der 1913 mit demselben Werk die Veroneser Festspiele aus der Taufe gehoben hatte. Wohl mag die Partitur zu einer gewissen Monumentalität der Interpretierung verleiten, doch drang in diesem Fall eine allzu pompöse Auffassung hervor, der Leontyne Price als Aida nicht Folge leistete und daher, trotz ihrer ausgezeichneten stimmlichen Mittel, etwas abfiel. Carlo Bregonzi hingegen paßte sich als Radames ganz dem Geschmack des Arena-Publikums an und sicherte sich daher auch den Löwenanteil des Beifalls der rund 20 000 Zuschauer.

Als dritte Oper folgte Donizettis „*La Favorita*“, der man in italienischen Musikkreisen bei der Veröffentlichung des Programms allgemein die Voraussetzungen für eine wirkungsvolle Arena-Inszenierung absprechen wollte. Und doch wurde gerade diese Aufführung zu einem unerwarteten Genuß, da die Oper durch die Regie von Orazio Costa und die musikalische Leitung von Francesco Molinari Pradelli in einem gänzlich neuen Gewand erschien, zu dem die beiden hervorragenden Interpreten, Giulietta Simoniato und Gianni

Poggi, die schönste Tradition des italienischen Belcanto beitrugen.

An Stelle der sonst üblichen vierten Oper wurden die Veroneser Festspiele in diesem Jahr mit zwei Symphoniekonzerten unter der Leitung von Fabien Sewitzky und Jean Morel abgeschlossen. Als Solist wirkte Friedrich Gulda mit. Fritz Scrinzi

Deutsches Sibelius-Fest

Lübeck

Die Deutsche Sibelius-Gesellschaft, wenige Monate vor dem Heimgang des „größten Sohnes“ Finnlands zur Förderung des Schaffens des Meisters gegründet, veranstaltete in der Hansestadt Lübeck in Verbindung mit der Deutsch-Finnischen Gesellschaft ihr erstes Sibelius-Fest. Einem Liederabend, reichend vom düster Schwermütigen bis zum schalkhaft Humoristischen, hierin Lebensfreude, Leid, Liebessehnsucht, Naturerlebnisse, Heimatliebe und Glauben umfassend, war Kim Borg mit seiner prachtvollen Stimme und bezwingenden Ausdruckskraft ein berufener Deuter. Eine Matinee wurde musikalisch umrahmt von der dreisätzigen Sonatine für Violine und Klavier, op. 80, und dem fünfsätzigen Streichquartett „Voces intimae“, mit großer Einfühlungsgabe und Beseelung geboten von Bernhard Hamann und seinem Quartett, im Klavierpart von Reimar Dahlgrün, der sich auch in der Liedbegleitung als versierter Pianist erwiesen hatte. In seinen Begrüßungsworten konnte Dr. Hellmuth von Hase unter den Gästen auch zwei Töchter des Meisters willkommen heißen. Presse- und Kulturattaché Mäkinen gedachte der Bedeutung des Komponisten für seine Heimat, Frau Senator Dr. Klinzmann hob die kulturellen Beziehungen Lübecks zum Norden hervor. Dr. Hans-Joachim Schaefer zeichnete in einem vielbeachteten Vortrag aus Verehrung ein Bild des Menschen Sibelius und unternahm von da her eine Deutung der Musik. In dem abschließenden Konzert der Hansestadt Lübeck war Jussi Jalas berufener und authentischer Interpret. Im Mittelpunkt des Konzertes, das von der Lemminkäinen-Suite und der Symphonischen Dichtung „Finlandia“ umrahmt wurde, stand die vierte Symphonie, die als persönliches Bekenntnis und Auseinandersetzung mit der klassischen Form eine Sonderstellung unter den sieben Symphonien einnimmt.

Gerd Sievers

Internationale Musiktage

Konstanz

Das traditionelle Musikfest erhielt durch die Mitwirkung Paul Hindemiths besonderes Gewicht. Der 63jährige Meister zeigte sich im Konzilsaal

vor dem Sinfonieorchester des Süddeutschen Rundfunks als eine stark ausgeprägte Dirigentenpersönlichkeit, die Bruckners Siebenter fast noch stärkere Impulse verlieh als seiner eigenen einleitenden Ballettsuite „Nobilissima Visione“. Mit weit ausladenden Gesten, manchmal mit barocken Armverschränkungen, die an sein bekanntes von Heinisch gemaltes Jugendbildnis erinnern, immer jedoch tänzerisch gelöst, verlieh er der mystischen Klangwelt Bruckners hohe Eindringlichkeit. Die Hörer zeigten sich von der Interpretation sichtlich ergriffen. Im Liederabend von Gloria Davy, der farbigen Sängerin der Metropolitan Opera, überraschte vor allem die Schlichtheit, mit der die Künstlerin Schumanns „Frauenliebe und -leben“ interpretierte. Auch die kammermusikalischen Veranstaltungen besaßen besonders hohes Niveau. Das Ungarische Quartett faszinierte mit Zoltán Kodálys zweitem Streichquartett ebenso wie mit Schuberts „Tod und das Mädchen“, während die Zagreber Solisten dieses Jahr mit leichterer Kost von Vivaldi, Boccherini und Benjamin Britten aufwarteten. Den wirkungsvollen Schlußakkord der Veranstaltungen bildete das Konzert des Juilliard-Orchesters. Die 110 Schüler der New Yorker Musikhochschule boten unter der virtuellen Leitung von Frederick Prausnitz neben Werken von Berlioz, Strauss und Ravel auch Walter Pistons stark von Strawinsky beeinflusste vierte Sinfonie und gaben damit einen aufschlußreichen Einblick in das amerikanische Musikleben.

Bei allem Glanz und Erfolg dieses Festivals bleibt doch die Frage offen, ob neben solch einer „internationalen“ Starparade nicht auch dem Ausbau des einheimischen Musiklebens größerer Wert beigemessen werden sollte. Die kritische Situation des Konstanzer Städtischen Orchesters, das bei den Musiktagen überhaupt nicht in Erscheinung trat und nur mit Mühe seine Existenz für zwei weitere Jahre sicherte, bildet jedenfalls einen etwas elegischen Kontrapunkt zu den rauschenden Festklängen.

Franz Hirtler

Europäische Wochen

Passau

Zum siebentenmal fanden in der Dreiflüssestadt Passau die „Europäischen Wochen“ statt. Die ursprünglich von den Amerikanern im Sinne der Europa-Idee ins Leben gerufenen Festwochen boten an künstlerischen Veranstaltungen ein Orchesterkonzert, ein Domkonzert, zwei Ballettabende und je einen Serenaden-, Lieder- und Kammermusikabend. Als Dominante und einziges Bühnenergebnis gab es vor der barocken Dom-

fassade fünf Freilichtaufführungen von „Jedermann“ in der Inszenierung des Bad Hersfelder Intendanten Johannes Klein.

Als schönsten Beitrag im Sinne der Festspiel-Idee muß man die Mitwirkung der *Philharmonia Hungarica Wien* nennen, die erstmals in Deutschland gastierte. Unter Leitung von Antal Dorati verriet sie in ihrem Konzert eine hochentwickelte Spielkultur. Bartóks Streicher-Divertimento und „Zwei Bildnisse“, Weiners plakative „Ungarische Suite“ und Kodálys „Tänze aus Galanta“ hörte man sozusagen aus erster Hand. Aus Linz kamen Joseph Kronsteiner und sein Domchor und brachten mit Maud Cunitz, Elsa Cavelti, Murray Dickie und Walter Kreppel Bruckners f-Moll-Messe und das „Te Deum“ im Dom zur Aufführung. Beide Werke erfuhren, von gewissen chorischen und kapellmeisterlichen Einschränkungen abgesehen, eine eindrucksvolle Wiedergabe. Etwas weniger Glück war mit dem Niederländischen Staatsballett beschieden, das offenbar nicht in erster Besetzung auftrat. Der erste der beiden Abende (zweiter Akt „Schwanensee“, Bellinis „Somnambule“) litt als Freilichtaufführung sowohl an widrigen äußeren Umständen als an ungenügender Probenarbeit. Auch des zweiten Abends mit „Giselle“ und „Petruschka“ wurde man trotz beachtlicher solistischer Leistungen nicht recht froh. Adolphe Adams im Grunde langweilige Musik wurde genauso gespielt und zu wenig exakt getanzt. Strawinsky dagegen schien dem Ungarn-Orchester kaum vertraut und für den Dirigenten Anton Kersjes ein Buch mit sieben Siegeln. Hingegen zeigten die kammermusikalischen Ereignisse durchweg festspielwürdiges Niveau. Wolfgang Schneiderhan und die „Festival Strings Lucerne“ luden bei heiterstem Himmel zu einem Serenadenabend im romanischen Domhof ein. Was das Ensemble dieser 13 Streicher an Kantabilität und Klangtransparenz offenbarte, war schlechthin zauberhaft. Neben Purcell, Vivaldi und Hindemith erklangen Bachs E-Dur-Violinkonzert und Doppelkonzert für zwei Violinen mit Schneiderhan und Baumgartner als Solisten. Nicht minder beeindruckte das *Trio Pasquier* mit Purcell, Schubert, Mozart und Fauré (Klavierquartett, mit Alain Bernheim am Flügel). Diese Homogenität nuanciertesten Zusammenspiels sucht ihresgleichen. Schließlich gab Hans Hotter, dessen Liedkunst kaum mehr einer Würdigung bedarf, im Jagdsaal der Bischöflichen Residenz einen romantischen Liederabend.

Wolfgang Hiltl

Festspiele auf dem See . . . Bregenz

Das österreichische Bodenseestädtchen besitzt einen denkbar malerischen Rahmen für sein Festival und ist auch bemüht, den Veranstaltungen Gehalt und Format zu sichern, womit der Bau eines Festspielhauses Hand in Hand geht. Dabei verlagert sich das innere Schwergewicht immer mehr auf das Schauspiel. Im Mittelpunkt stand dieses Jahr die Uraufführung von Reinhold Schneiders „Großem Verzicht“ durch das Wiener Burgtheater, während die Fremden-Attraktion, das Spiel auf dem See, sich nur schwer dem Bereich der Ausstattungsoperette entringt.

An Straussens „Nacht in Venedig“ hatte sich einst sinnvollerweise die Idee einer musikalischen Wasserbühne entzündet; inzwischen strebte man zur Serbiöser, wobei die Notwendigkeit, Smetanas „Verkaufte Braut“ auf Pfahlbauten, Inseln und Lagunen zu verpflanzen, nicht ganz einleuchtet. Sicherlich vermittelt das nächtliche „Raumtheater auf dem Bodensee“, das der verantwortliche Regisseur, Adolf Rott vom Burgtheater, als schönste Freilichtbühne der Welt bezeichnet, zauberhafte Eindrücke, doch muß der Musikfreund allerlei Eingriffe in die Partitur und akustische Unzulänglichkeiten in Kauf nehmen. Diese konnten selbst die virtuose Dirigiertechnik Heinrich Hollreisers, der mit den Wiener Symphonikern in einer Art Zirkuszelt musiziert, und die Stimmen von Staatsopernkräften nicht ausgleichen.

Auch in Adolphe Adams „Giselle“, einer biedermeierlichen, musikalisch unbedeutenden Pantomime, kamen die hübschen choreographischen Einzelleistungen des Staatsopernballetts durch die Weite der Seebühne nicht recht zur Geltung. Dennoch hat der Gedanke eines musikalischen Spiels auf dem nächtlichen See etwas Faszinierendes, und sicher fände sich mancher junge Musikdramatiker gerne bereit, ihm eine authentische Lösung zu geben. Dem Zustrom der sommerlichen Feriengäste wäre allerdings ein solches zeitgenössische Werk nicht förderlich, denn schon beim dritten Orchesterkonzert, das mit Einems „Capriccio“, Sutermeisters Violoncellokonzert (Solist Ludwig Hoelscher) und Orffs „Carmina burana“ (Wiener Symphoniker und Singverein, unter Hollreiser etwas vordergründig und überhitzt) die Moderne von ihrer konziliantesten Seite zeigte, war der Besuch schwach. Im übrigen dominierte im Konzertsaal die Klassik und Romantik, wobei Beethovens Missa solemnis, von Ferdinand Leitner kultiviert durchgeformt, besonders gerühmt sei.

Franz Hirtler

Lortzing im Harzer Bergtheater

Thale

Auf der Naturbühne des Harzer Bergtheaters ging *Albert Lortzings „Hans Sachs“* im Rahmen der „Deutschen Festspiele 1958“ in Szene. In der von *Walter Segler* betreuten Gestaltung, welche die vielerlei Möglichkeiten der Naturbühne auf reizvolle Weise auszunutzen wußte, musikalisch geführt von *Kurt Nidterlein* und gestützt auf ein sicher singendes und lebendig spielendes Ensemble, erlebte ein mehrtausendköpfiges Publikum ein überaus sinnenfrohes, heiteres Spiel, das Auge und Ohr in harmonischer Weise befriedigte. Die musikalisch sehr geschickt gebauten Ensembles gelangen trotz der räumlich teilweise sehr großen Entfernung mit bester Präzision und klanglicher Ausgewogenheit, waren zugleich in ihrer male- rischen Buntheit von starker optischer Wirkung.

Otto Bretthauer

Musiktage

Ulm

Nach einem außerordentlich geglückten Versuch im vergangenen Jahr, wurden zum zweitenmal „Sommerliche Musiktage“ durchgeführt. Die Initiatoren dieser Veranstaltungsreihe haben es sich zur Aufgabe gemacht, jungen begabten Künstlern aus dem süddeutschen Raum Gelegenheit zu geben, vor einem größeren Kreis von Zuhörern gemeinsam zu musizieren. Neben zahlreichen Solisten, die sich bereits als Sänger oder Instrumentalisten einen Namen gemacht haben, zeichnete sich insbesondere das Stuttgarter „Pro-juventute-Kammerorchester“ unter der vorzüglichen Leitung von *Peter Alexander Stadtmüller* mit einer glanzvollen Orchestermusik alter Meister aus. Diese mit großem Beifall aufgenommene Veranstaltung wurde umrahmt von einer reizvollen Kammermusik und einem Kirchenkonzert, das, ausschließlich Bach gewidmet, zu einem eindrucksvollen Erlebnis wurde.

Helmut Broch

Alte Musik als Festival

Staufen

Hier beging man zum 10. Male die traditionelle Musikwoche, die einen von Jahr zu Jahr anwachsenden Freundeskreis um *Ernst Duis* und seine Mitarbeiter sich versammeln läßt. Solisten von Rang, wie *Fine Krakamp*, *Georg Donderer*, *Adalbert Nauber* und das „Junge Züricher Streichquartett“, dazu ein höchst beachtlicher Sängernachwuchs, schließlich Chor und Orchester der Teilnehmer musizierten füreinander und miteinander. In diesem Jahr gab es 11 Veranstaltungen. Neben Meisterwerken des Barock (Bach-Solosuiten,

Brandenburgische Konzerte, Bauernkantate) ist ein besonderes Anliegen der Staufener Musikwoche immer wieder die Musik der Renaissance, die in stilrein dargebotenen Beispielen von durchweg selten zu hörenden Werken zur hellen Freude von Kennern und Liebhabern einen großen Teil der interessanten Programme einnahm. Daß die Vortragsfolgen nach Musikvölkern geordnet und mit Volksliedern in den Landessprachen aufgelockert waren, gab den Tagen eine höchst moderne Note und erklärt vielleicht die überraschend starke Beteiligung der Jugend aus Deutschland und dem Ausland an diesem „fast unzeitgemäßen“ und immer wieder beglückenden intimen Festival, das abseits auch des musikalischen Tageslärms eine hoch einzuschätzende Funktion im Dienste der Musik, der Verständigung und der Menschlichkeit wahrnimmt.

Wilhelm Roos

Musikfest in einer kleinen Stadt

Greiz

Greiz in Thüringen, eine Stadt von nicht einmal 50 000 Einwohnern, hat seit 1947 ein eigenes Theater mit allen drei Spielgattungen. Als das Städtische Orchester zum gleichen Zeitpunkt sein 50jähriges Bestehen feierte, beschloß man, alljährlich eine Musikwoche zu veranstalten und während dieser einen Stavenhagen-Wettbewerb für musikalische Nachwuchskräfte durchzuführen. Der Name geht auf den Liszt-Schüler *Bernhard Stavenhagen* zurück, der aus Greiz stammt. Die vergangene 11. Musikwoche stand nun unter der Leitung von *Joachim-Dietrich Link*. Zu den diesjährigen Preisträgern gehören verschiedene Instrumentalisten und eine Sängerin. Welche Bedeutung der Wettbewerb für die Förderung der Nachwuchsmusiker hat, beweist die Tatsache, daß von den 34 Preisträgern der letzten zehn Jahre nicht weniger als neun als Konzertmeister oder als Soloinstrumentalisten an großen Orchestern wirken.

Das Programm der Musikwoche brachte sinfonische Konzerte, kammermusikalische Veranstaltungen, Volkskunstabende, Konzerte der Jugend und für die Jugend. In der Eröffnungsfeier konnte man sich von den Leistungen der neuen Preisträger überzeugen. Man hörte Konzerte von *Quantz*, *Kabalewski* und *Mozart*. Ein Sonderkonzert mit *Georg Oskar Schumann* am Pult brachte die zweite und siebente Sinfonie von *Beethoven* sowie das „Sonntagskonzert“ für Orchester von *Max Butting*. Die „Neunte“ von *Beethoven* unter *Joachim-Dietrich Link* beschloß in einer höchst

vitalen und durchaus persönlichen Interpretation die Musikwoche, die außerdem einen recht guten Liederabend, eine Matinée und eine Janáček-Gedenkstunde brachte. *Max Trommer*

Orgeltreffen

Mölln

Die 400-Jahrfeier der Scherer-Orgel in Mölln war Anlaß für die Gesellschaft der Orgelfreunde Deutschlands, ihr diesjähriges Treffen in die Till-Eulenspiegel-Stadt Mölln zu verlegen. Diese Begegnung sollte kein orgelmuseales Ereignis sein, sondern eine Arbeitstagung, die sich mit den Orgelproblemen unserer Zeit auseinandersetzen wollte. Die fünffache Gestalt der Orgel von St. Nikolai in Mölln (1558, 1568, 1641, 1721 und 1958) sollte dazu die notwendigen Grundlagen schaffen und mit den Werken der Orgellandschaften Hamburg, Lübeck, Lüneburg und Ratzeburg die Verbindung herstellen; so erstrebte man eine gewisse Ganzheit in der Betrachtung der norddeutschen Orgel. Vorträge schufen neue Anschauungen und erweiterten teilweise die Grundlagen. Auch das Verhältnis zwischen Orgelbauern und Organologen wurde belichtet. Das Gespräch um die Orgel, das traditionell Dr. W. Supper leitete, umfaßte alle Probleme der Orgel unserer Zeit. Die Orgelmusiken und Werkvorführungen zeigten den Stand des zeitgenössischen norddeutschen Orgelspiels, das vornehmlich alte Meister der eigenen Landschaften sprechen ließ, aber auch die Zeitgenossen nicht ausschloß. Stücke von Kaminski, Hildensbrand und Messiaen erschienen in neuem Licht, und die Interpretation gab den Beweis, daß auch die norddeutsche Orgel für diese Gegenwartskunst Erfüllung sein kann. In Mölln brachte man zudem auch Werke der Einheimischen Johann Christoph Schmägel (1726–1798) und Johann Gottfried Mithel (1728–1790) erfolgreich zu Gehör; beide erwiesen sich als treffliche Meister der Kammermusik ihrer Zeit. Besondere Erwähnung verdienen die Veranstalter des Treffens, der Möllner Kantor R. Ude und D. W. Supper, der in Verbindung mit den Mitwirkenden (21 Sprecher und Organisten) es ermöglichte, daß die Orgel der norddeutschen Landschaft erschlossen werden konnte. *Rudolf Quoika*

OPER

Raimunds „Rappelkopf“ als Oper

München

Der liebenswürdige Komponist der komischen Opern „Schneider Wibbel“ und „Tyll“, Mark Lothar, besitzt schon immer eine stille Liebe zu der

biedermeierlichen Gemütsamkeit der Wiener Volkskomödie in der Prägung von Ferdinand Raimund mit ihrer skurrilen Mischung von drastischem Realismus und phantasievoll zauberischer Symbolistik. Bisher hatte er sich damit begnügt, zu verschiedenen Schauspielen Raimunds Bühnenmusiken beizusteuern. Mit dem „Rappelkopf“ ist er aber nun daran gegangen, des Wiener Volksdichters „Alpenkönig und Menschenfeind“ in einer von Wilhelm M. Treichlinger hergerichteten Bearbeitung als Oper in und unter Musik zu setzen. Der Komponist ist dabei recht kompakt verfahren. Er hat weder seiner lebendig und reichströmenden Phantasie noch dem Klangaufwand eines großen Orchesters Grenzen gesetzt. Jeder Vorgang auf der Bühne, jede Szene und Figur besitzen ihr originelles musikalisches Gesicht. Inmitten des vollaftigen neuromantischen Orchesterklanges tauchen plötzlich Elemente rhythmischer Deklamation nach dem Muster von Orff auf; gelegentlich findet Lothar auch zurück zu singspielmäßiger Melodik, oder es fällt ihm ein, den hintergründigen Monolog des Rappelkopf über seine menschliche Zwiespältigkeit nur von einer Pauke begleiten zu lassen. Dafür hat er dann in merkwürdigem Kontrast den orchestralen Zwischenspielen wieder ein fast sinfonisches Gewicht gegeben. Aber gerade wegen dieser gedrungenen Fülle und Üppigkeit der Partitur erhebt sich die zweiseitige Frage, ob ihre Gewichtigkeit in dem rechten Verhältnis zu der gutmütigen, behäbigenbürgerlichen Moral der Handlung steht. Mark Lothar hat zweifellos an eine moderne Volksoper gedacht, vielleicht im Sinne eines Wenzel Müller oder Albert Lortzing. Aber kann man überhaupt Raimunds biedermeierliche Schlichtheit und rührende Unschuld musikalisch-hochdramatisch zu einer Oper aufdonnern? Das Problem „Volksoper“ ist eines der schwierigsten im modernen Musiktheater. Die Voraussetzungen hierfür haben sich mit der soziologischen Struktur unserer Zeit gewandelt. Raimunds selbstzufriedenes Hobelied ist ein ferner Klang aus einer anderen Welt geworden. Allein die Aufführung im Münchener Gärtnerplatz-Theater ließ alle diese Fragen und Zweifel vergessen. Die Inszenierung von Willy Duvoisin war ein Prachtfeuerwerk witziger Einfälle, das sich vor allem an den skurrilen Elementen der Handlung entzündete und fast alle Aufmerksamkeit allein für sich in Anspruch nahm. Die Bühnenbilder von Max Bignens waren dem Witz und der sprühenden Laune der Aufführung ebenbürtig.

und die musikantische Vitalität von Kurt Eichhorn brachte die für die Sänger recht anspruchsvolle Partitur mit virtuosem Elan zum klingen. Und da zudem noch ein Ensemble von hervorragenden Schauspieler-Sängern zur Verfügung stand, aus dem besonders Eva-Maria Görgen, Joseph Knapp, Ferry Gruber und Heinz Friedrich herausragten, so wurde das Uraufführungspublikum in helles Entzücken versetzt.

Joadim Herrmann

Ein neuer Menotti

Brüssel

Auch in seiner neuen, im Auftrag der amerikanischen Rundfunkstation NBC geschriebenen Oper „Maria Golovin“ kokettiert Gian Carlo Menotti wieder mit einem Stoff der Gegenwart, ohne sich jedoch auf eine verbindliche Orts- und Zeitangabe einzulassen. Die Titelheldin, eine Frau in den besten Jahren, deren Mann noch immer in Kriegsgefangenschaft weilt, kommt in das Haus des jungen, trotz seiner Blindheit außerordentlich attraktiven Donato, der von der Überflüssigkeit seines Lebens überzeugt ist. Maria belehrt ihn jedoch eines besseren, und gemäß den prompt arbeitenden Machinationen der Menottischen Dramaturgie verfallen beide einander in leidenschaftlicher, von Donatos Seite her allerdings starken Eifersuchtsqualen ausgesetzter Liebe. Die Umwelt versinkt für sie: das benachbarte Konzentrationslager, aus dem die heimwehsüchtigen Gesänge der Gefangenen und einmal auch ein entflohener Sträfling in persona herüberdringen, und der Donatosche Haushalt, bestehend aus seiner Mutter, einer in ihn verliebten Haushälterin, sowie aus Marias Sohn und seinem etwas verschrobenen Lehrer, der auf den schönen Namen Dr. Zuckertanz hört. Die Wiederkehr von Marias Mann bringt die Lösung des „Konflikts“: Donato erschießt Maria symbolisch (d.h. er trifft daneben, glaubt aber, sie getötet zu haben); sie kehrt zu ihrem Gatten und Donato in die liebenden Arme seiner Mutter zurück — jeder gefangen in seinen eigenen Gefühlen und Leidenschaften, denen niemand entfliehen kann.

Menotti übergießt diese melodramatische, effektvoll gearbeitete, aber doch herzlich kalt lassende Geschichte mit jener illustrativen, mark- und knochenlosen Musiksauce, die reiner hollywoodisierter Puccini ist — einer Musik, der eine gewisse melodische Einfallsfülle nicht abzusprechen ist, deren Verarbeitung aber allzu sehr nach präfabrizierten Schablonen erfolgt, als daß sie die Schemen des Librettos in wirkliche, lebendige Menschen verwandeln könnte. Das gelang auch

Menottis Inszenierung nicht, die mit allen Mitteln des realistischen Theaters arbeitete, trotz einer ausgezeichneten Sängerbesetzung (Franca Duval, Richard Cross, Patricia Neway) und der hingebungsvollen musikalischen Leitung Peter Herman Adlers, der das Publikum im Theater des amerikanischen Weltausstellungspavillons nur zu einem ziemlich lauen Beifall inspirierte.

Horst Koegler

Egks „Zauberbett“

Frankfurt

Auf der idealen Freilichtbühne im Karmeliterkloster, in dessen idyllischen, weinlaubumrankten gotischen Kreuzgang das Geräusch des vorbeiflutenden Großstadtverkehrs nicht hereindringt, inszenierte Karl Bauer die Uraufführung von Werner Egks Komödie „Das Zauberbett“ mit zugehöriger Bühnenmusik. Mit himmlischen Gestirnen bemalte Kulissentafeln über den Spitzbogen täuschten kosmische Weite vor, während die spärlichen Bühnenrequisiten (Franz Mertz) dem Publikum die Ausmalung der verwunschenen Inselwelt der Zauberin Circe überließen. Egks Stück nutzt Calderons „El mayor encanto amor“ zu eigenwilliger Gestaltung der im Bann der Magierin sich abspielenden Odyssee. Sein Ulyss ist ein prahlerischer, listiger Aufschneider, der mit knapper Not der Verwandlung in eine „Ratte oder eine Kellerassel“ entgeht, aber nicht jener Metamorphose vom furchtsam zögernden Rivalen der begehrlichen Circe in einen stürmischen Liebhaber, der auf ihrem Zauberbett kapituliert. Als dann krieglerische Musik und die mahnende Erinnerung an die wartende Gattin ihn und seine wieder seetüchtig gewordenen Mannen zum Aufbruch treiben, bleibt der Circe Werner Egks nur die Tröstung durch den Vergessenheitstrunk aus dem Lethebecher.

Auch wenn man den erdrückenden Vergleich zur mythologischen Odyssee abwehrt, lassen sich die besonders vom zweiten Akt an zunehmenden Mängel des Bühnenspiels nicht übersehen: der fehlende klar motivierte Ablauf, die in spielerische, wortreiche Einzelszenen mit forcierten Rüpeleien und drastischen Burlesken zerfallenden Akte und die Nüchternheit der im Kostüm der Gegenwart versuchten Inszenierung. Egk hätte als versierter Librettist in seinem Frankfurter Opus mit einer durchgehenden musikalischen Szene mehr Anklang gefunden, um so mehr, da die nur gelegentlich vom Tonband her aus dem Hintergrund tönende Bühnenmusik empfinden ließ, wie illusionskräftig sie schwachen Partien aufhilft. So wurde die nur



„Amphitryon“
von Hermann Henrich in Magdeburg
Foto: Spelthahn

aufs Wort gestellte, aber nicht optisch suggerierte Schilderung von Circes Palast mit aparten Klangimpressionen aus Flöte, Glockenspiel, Trommel und Gong zu einem vielversprechenden Ansatzpunkt. Die Darsteller, Edda Seippel und Michael Rueffer als Hauptfiguren, hatten es in dem bunt-scheckigen Bühnenspiel schwer, aus den wenig profilierten Rollen greifbare Gestalten werden zu lassen und aus Plattitüden erträgliche Situationskomik zu machen. Der schwache Beifall reichte nicht aus, um den anwesenden Komponisten an die Rampe zu rufen.

Gottfried Schweizer

Ein neuer „Amphitryon“ Magdeburg

„Eine Lustspieloper nach Heinrich von Kleist mit einem Vorspiel nach Molière“ nennt Hermann Henrich seinen „Amphitryon“. Sie stellt wohl die jüngste der über 40 Versionen der Fabel um die Zeugung des Herkules dar, einer Fabel, die so alt ist wie das Theater selbst. Hat nun bei der neuen Oper das Sujet durch die Vertonung an Plastik, Anschaulichkeit und Wirksamkeit gegenüber dem gesprochenen Theaterstück gewonnen? Man kann die Frage unbedenklich bejahen. In einer launigen, von Humor gewürzten Einführung in sein Werk ließ der Komponist, als geborener Rheinländer geradezu prädestiniert für eine solche Arbeit, einen Blick in seine Werkstatt tun. Henrich ist kein Revolutionär. Er arbeitet aus seiner langjährigen Theatererfahrung heraus mit bewährten Mitteln, macht unaufdringlich vom Leitmotiv Gebrauch, weiß geschickt den Kontrapunkt zu verwenden, läßt die Melodie zu ihrem Rechte kommen, baut, ohne in die Nummernoper zurückzu-

fallen, nach Bedarf in den Sprechgesang ariose Stellen, wirksame Duette und ein kleines Quartett ein, differenziert die tragikomische Haupt-handlung von den derbkomischen Szenen und untermalt das Bühnengeschehen mit einer oft kammermusikalisch instrumentierten Orchestermusik. Um Richard Wagner kommt auch Henrich natürlich nicht herum; stellenweise kopiert er ihn bewußt für komische Wirkungen. An markanten Punkten bedient er sich des gesprochenen oder mehr „gesprochenen als gesungenen“ Wortes. Auf einen Chor verzichtet Henrich, was die Oper auch für kleine Bühnen ausführbar macht. Die Uraufführung, szenisch liebevoll betreut vom Intendanten Isterheil, vom Pulte aus authentisch geleitet vom Komponisten, fand vor einem kritischen Parkett von Theaterleitern und anderen Fachleuten statt. Werk und Wiedergabe mit den Solisten Aderhold, Köbrich, Höhne, Zänsler, Werner, Baakes-Bolitsch, Förster wurden begeistert aufgenommen.

Gustav Gärtner

Auftakt in Argentinien's Oper

Buenos Aires

Mit Puccinis „Turandot“ begann in Gegenwart des argentinischen Staatspräsidenten im traditionell glanzvollen Gesellschaftsrahmen die diesjährige Spielzeit im Teatro Colón, zugleich als Gedenkkakt für den 100. Geburtstag des italienischen Meisters. In der von dem argentinischen Dirigenten Ferruccio Calusio geleiteten Galaufführung erschien Puccinis letzter Operntorso im ersten Akt verblaßt, in der gewaltigen Rätselszene trotz der „Boris Godunoff“-Anklänge genial, im Finalakt

voller Längen, aber in der es-Moll-Sterbeszene Lius mit ihrer unheimlich monotonen, sarabandenartigen Rhythmik, die unter Seufzern verhaucht, auf einsame Höhe gerückt, um mit dem von Franco Alfano hinzugefügten Schluß Bühnenreißerisch als pathetische Kopie des Finales von Strauss' „Ariadne“ nie grellen Stilbruch zu enden, der besser weggelassen wäre. Aber die Sänger brauchen eben große Rollen, und Alfano führt das von Puccini erstrebte Musikedrama im lauten Brio seiner stoßkräftigen Stimm- und Orchesterakzente zum Gipfel. Es gehören in der Tat Riesenstimmen dazu, um über Calusios ungepflegtes, in den Bläsern rohes Orchester hinwegzukommen. Inge Borkh ist mehr eine überraffinierte Salome als die statuenhafte Prinzessin Chinas mit dem steinernen Herzen, doch ihr dramatisch schlagkräftiger Sopran nahm schon die hohen Töne der Einleitungsarie des zweiten Aktes souverän und drang weiterhin, zumal im Finale des Werks, sieghaft, wenn auch mit Schärfen über Chor und Instrumente in den Riesenraum des Hauses. Der Tenor Faviano Labó, als Schauspieler noch kaum entwickelt, übertraf seine Partnerin durch wahrhafte Stimmkultur und technische Mühelosigkeit. Dieses metallische, aber stets elastische Organ erweckt die Hoffnung, daß es trotz allem noch wirkliche Belcantisten unter den wenigen Tenören des Weltwachstums gibt. Die Mexikanerin Irma Gonzalez stellte Liu in abstoßender körperlicher „Breitwirkung“ dar und blieb auch gesanglich einige Stilnuancen schuldig. Der Bassist Modesti war, seinem Namen entsprechend, nichts weiter als bescheiden.

Für die deutsche Spielzeit, die mit „Zauberflöte“ beginnt, sind bedeutende Namen angekündigt: Sir Thomas Beecham wird „Zauberflöte“ und „Fidelio“ leiten. Es folgen „Meistersinger“ und „Wozzeck“ unter Ferdinand Leitner. Die Liste des Sängersensembles beginnt mit einem Namen, dessen Trägerin trotz bisheriger Abwesenheit in Argentinien Glockenklang durch die Schallplatte erworben hat: Rita Streich als „Königin der Nacht“, Anton Dermota, Paul Schöffler, Arnold van Mill, Walter Berry, Pilar Lorengar, Grete Brouwenstijn, Hans Hopf, Karl Doenh, Otto von Rohr, Maria Kinas versprechen viel. Über „Madame Butterfly“, „Aida“, „Othello“ (mit Antonietta Stella und Ramon Vinay), „Don Pasquale“, „Carmen“ (mit Jeanne Madeira), „Samson und Dalila“ (mit Blanche Thebom) geht es zur deutschen Oper, nachdem als argentinische Erstaufführung „La Zapatera Prodigiosa“ („Die wunderbare Schusterin“) des

argentinischen Komponisten Juan José Castro geboten und die bisher unwiderstehliche Durchschlagskraft von Menottis „Konsul“ mit der Argentinierin Sofia Bandin erneut auf seine Wirkung hin geprüft sein wird. Johannes Franze

Mussorgskys „Boris Godunow“ . Berlin

Die letzte Neuinszenierung der Städtischen Oper in dieser Spielzeit galt Modest Mussorgskys „Boris Godunow“, wobei Wolf Völker — mit den besonderen Problemen dieser Oper wie kaum ein zweiter Regisseur vertraut — sich der Originalfassung von 1874 bediente. Die Vorzüge dieser Fassung liegen klar auf der Hand. Das Drama endet hier nicht mit dem Tod des Zaren Boris, sondern mit dem wild brodelnden Volksgetümmel vor und bei dem Einzug des Usurpators, des falschen Dimitrij; und die instrumentationstechnischen Glanzlichter, die Rimsky-Korssakow, der Freund Mussorgskys und Bearbeiter seiner Werke, der Partitur späterhin aufgesteckt hat, entbehrt man gern, wenn man dafür den Schöpfer selbst mit seiner ursprünglichen Harmonik, seiner vielfältigeren Metrik und der im ganzen erheblich dunkleren Farbgebung einhandeln kann. Neben die Individualtragödie des Boris Godunow tritt hier das russische Volk: freilich nicht so sehr als aktiver Gegenspieler, sondern vielmehr als leidende Menge, die, oftmals mit ihrem Schicksal hadernnd, das Aufbegehren nicht verlernt hat. Gerade in diesen Volksszenen erreichte Völker unbestreitbar Höhepunkte seiner Regieführung, die in der Erinnerung haften blieben. Der von Ernst Senff vorzüglich einstudierte Opernchor hatte dabei reichlich Gelegenheit, sich auszuzeichnen. Um den Eindruck des Bilderbogenhaften zurückzudrängen, kam Völker auf den an sich nicht üblen Gedanken, zwischen den Bildern von zwei Sprechern Dialoge aus Puschkins „Boris Godunow“-Drama vor dem Vorhang rezitieren zu lassen.

Neben Völker gebührt ein beträchtlicher Teil des Dankes dem Dirigenten Richard Kraus, der an der Spitze des höchst intensiv spielenden Orchesters sich mit wahrer Leidenschaft in diese Musik versenkte, sowie dem Gesamtausstatter Wilhelm Reinking, dessen Bühnengewürfe und Kostüme diesmal besonders glücklich geraten waren. Von der Persönlichkeit her bot Josef Greindl eine Erfüllung der Titelrolle: beherrschendes geistiges Zentrum des Ganzen; in seinem Bereich gab es dann noch so profilierte Studien wie die von Helmut Melchert und Thomas Stewart. Als Pimen konnte Tomislav Neralic seine schönen Stimmittel



Josef Greindl als Boris Foto: Willott

eindringlich einsetzen. Während Irene Dalis die Partie der Polenfürstin Marina etwas ferner zu liegen schien, wußte Kurt Ruesche die Rolle des falschen Zarewitsch stimmlich wie schauspielerisch prägnant zu umreißen. Daneben im Polenakt eine weitere markante Figur: Ernst Krukowski als Jesuit Rangoni. Im Schenkenbild dominierte der derbe Humor von Peter Roth-Ehrang, am Schluß hingegen die ganz leise Charakteristik von Martin Vantin in der tiefsinnigen Gestalt eines Geisteschwachen.

Werner Böllert

Bartók und Hartmann

Wuppertal

Fast zehn Jahre sind seit der Uraufführung der Kammeroper „Des Simplicius Simplicissimus Jugend“ von Karl Amadeus Hartmann in Köln vergangen. Das Werk ist lebendig geblieben, und nicht nur das: es lebt, dank seinem Stoff, den Hermann Scherchen geschickt zum Libretto geformt hat, und dank der Musik, die ihren manchmal leidenschaftlichen Ausdruck bis zum Pathos zu steigern und den Zuhörer in einzelnen Szenen mit ihrem elementaren Rhythmus umzuwerfen vermag. Der Vorlage entsprechend sind Melodik und Harmonik herb und zeichnerisch. Dem entspricht auch die völlig unromantische Instrumentation. Die Städtischen Bühnen Wuppertal koppelten das Stück mit Béla Bartóks Pantomime „Der wunderbare Mandarin“, die 1926 ausgepiffen wurde. Die Partitur wird von Polytonalität beherrscht. Sie bereitet

unserem inzwischen weiterentwickelten Gehör kaum noch Schwierigkeiten.

Georg Reinhard als Regisseur und Heinrich Wendel als szenischer Gestalter hatten beim „Simplicissimus“ in gemeinsamer Arbeit genau das bedacht, worauf es ankam: die Tragödie des Dreißigjährigen Krieges und die darüber hinausgreifende Symbolik, sichtbar ausgedrückt durch den Lebensbaum, in den Mittelpunkt zu rücken. Hans Georg Ratjen, der musikalische Leiter, behielt die Fäden der Aufführung stets in der Hand. Dem Ensemble konnte er freilich nur wenig Hilfe leisten, da für den Gesang im Orchester gar keine Anhaltspunkte vorhanden sind. Käthe Maas gestaltete die Titelpartie mit sensiblem Empfinden für die Naivität des Simplicius. Neben ihr sind Georg Paskuda als Einsiedler und Yvonne Günter in der mit starkem Sinn für groteske Wirkungen getanzten Rolle der Dame zu nennen. Der Komponist wohnte der Premiere bei und war Zeuge sowohl der schönen Inszenierung als auch des ungetrübten Erfolges seiner Schöpfung.

Beim „Wunderbaren Mandarin“ hatten sich Walter Wendel, Choreograph von unerschöpflicher, nie aber verschwenderischer Phantasie, und Heinrich Wendel spürbar von der Musik inspirieren lassen. Pantomimisches und Tänzerisches verschmolzen zu einem brillanten Stil, der für die dramatische Interpretation wie geschaffen zu sein schien. Dritter im Bunde war Christian Vöchting, der die Musik hinreißend dirigierte. Hervorragende Kunst zeigten die vitale Denise Laumer und der technisch virtuose Günter Mertin. Dazu die mit artistischer Bravour glänzenden Tänzer der drei Strolche: Egon Pinnau, Egbert Strolka und Joachim Peter.

Heinrich Schmidt

Prokofieffs „Verlobung im Kloster“

Schwerin

Im Mecklenburgischen Staatstheater erschienen Serge Prokofieffs lyrisch-komische Oper „Die Verlobung im Kloster“. Der Komponist hat sich das Libretto mit Unterstützung von Mira Mendelssohn nach dem Lustspiel „Die Duenna“ des schottischen Dichters Richard Brinsley Sheridan selbst geschrieben. Die deutsche Fassung besorgten Gerhard Schwalbe und Walter Zimmer. Textlich wie musikalisch hat Prokofieff in dem Werk echten Buffon überzeugend getroffen, so daß das Stück zu den liebenswertesten Erscheinungen im heutigen Opernschaffen zu rechnen ist. Die Bindungen zum altitalienischen Vorbild sind offensichtlich, und doch kann nirgends auch nur von leicester epigo-

nenhafter Nachahmung gesprochen werden. An dieser Partitur ist alles sowohl in seinen gesanglichen wie instrumentalen Teilen von ursprünglichem Leben erfüllt, nobel und gediegen in seiner Faktur. Die Schweriner Aufführung wurde von Klaus Harnisch beschwingt und wirkungsvoll inszeniert, am Dirigentenpult führte Günther Blumhagen Sänger und Orchester zu einem lebendigen und dynamisch feingestuftem Musizieren, die Chöre hatte Andreas Pieske mit gewohnter Sauberkeit und Prägnanz einstudiert. Köstlich die Charakterstudien von Werner Friedrich, Helmut Völker, Heinrich Valtenberg und Gustav Kallfelz. Unter den Frauenstimmen gefiel besonders der runde Alt von Ingeborg Nerius. Hans Erdmann

KONZERT

Musik des 20. Jahrhunderts

Berlin

Die Akademie der Künste trat mit einer eigenen Konzertveranstaltung hervor, für die das Philharmonische Orchester verpflichtet worden war. Die drei dargebotenen Werke von Honegger, Erdmann und Henze, sämtlich in unserem Jahrhundert entstanden, zeigten dennoch recht verschiedenartige Möglichkeiten des Kompositionsstils auf. Arthur Honegger und Eduard Erdmann sind nahezu gleichaltrige Zeitgenossen. Erdmann, der kürzlich verstorbene weltberühmte Pianist, hat als schaffender Musiker seinen Ruf seit etwa 1920 begründet und durch viele Jahre hindurch behauptet. Seine dritte Symphonie ist ein Werk von edler geistiger Haltung und stark persönlichen Zügen. Dieses viersätziges Opus ist wohl gelegentlich etwas breit, aber nicht eigentlich weitschweifig angelegt; seine Motivik, die man mitunter als kurzatmig bezeichnen könnte, ist im ganzen nicht so ergiebig, wie man zunächst vermuten möchte. Auf reichere Instrumentalfarben und überhaupt interessantere Klangmischungen wird, wohl aus Prinzip, verzichtet. Die Krone des Werkes ist der langsame 2. Satz, der überzeugend einheitlich entwickelt ist. Diese Aufführung war eine längst fällige und schöne Ehrung für den Menschen und Musiker Erdmann.

Honeggers nicht bloß historisch interessante, sondern auch sonst noch fesselnde Orchester- und Kompositionsstudie „Pacific 231“ erblickte fast zur gleichen Zeit das Licht der Welt wie Hans Werner Henze, von dem jetzt die „Nachtstücke und Arien“ zum ersten Male in Berlin zu hören waren. Mit diesem Opus, das instrumentale und vokale Partien eigentümlich miteinander ab-

wechseln läßt, setzt Henze jenen Weg der äußersten Verfeinerung und klanglichen Differenzierung fort, der während der letzten Jahre für sein Schaffen charakteristisch geworden ist und beinahe schon auf die französischen Impressionisten zurückweist. Jedes der drei rein instrumentalen Nachtstücke zeichnet sich durch besondere und markante Einfälle aus; vor allem aber sind es die beiden Arien (auf Texte von Ingeborg Bachmann), die für diese neue Kantabilität des Komponisten Zeugnis ablegen. Gloria Davy, die schon die Uraufführung in Donaueschingen kreiert hatte, war auch hier die eindringliche Mittlerin der im melodischen Duktus ungewöhnlich anziehenden Gesänge.

Richard Kraus blieb zwar der Henzeschen Partitur, wie es schien, einiges an Feinsinnigkeit schuldig; bei Erdmann aber war er dann ganz in seinem Element und ließ auch hinsichtlich der symphonischen Zusammenfassung kaum etwas zu wünschen übrig. Werner Bollert

Bedeutende Dirigenten

Buenos Aires

Das große Ereignis waren drei Konzerte der New Yorker Philharmoniker im Teatro Colón. Seitdem vor langer Zeit Weingartner und R. Strauss mit den Wiener Philharmonikern hier konzertierten und Toscanini mit seinem National Broadcasting Orchestra während des Krieges in Buenos Aires erschien, ist kein Klangkörper von so hoher technischer wie künstlerischer Vollendung in Argentinien hervorgetreten. Die nordamerikanische Regierung bestreitet die Flugreisen der 120 Musiker, die in ganz Lateinamerika spielen. Trotz alledem: jeder Tag, gleichgültig, ob gespielt wird oder nicht, kostet 1000 Dollar. Ergebnis: bei höchstgespannter Preiskurve ausverkaufte Häuser hier wie in den Provinzen und namenloser Jubel. Nicht nur die absolute Tonreinheit, die spieltechnische Reife, welche die verwickeltsten Probleme mühelos bewältigt, auch die völlige Klang- und Rhythmuseinheit in allen Instrumentengruppen, die Weitspannung der dynamischen Skala und die vorbildliche Phrasierung und Agogik der beiden Dirigenten Leonard Bernstein und Dimitri Mitropoulos bleiben bewundernswert. Von dem, was an nordamerikanischer Musik geboten ward, war Roy Harris' dritte Sinfonie weitaus interessanter als Turners farblose „Begegnung“.

Ernest Ansermets sachlicher, grundsolider und ausgeglichener Dirigierstil hatte demgegenüber mit dem Nationalorchester und den „Amigos de

la Musica" schwere Proben zu bestehen. Debussys „Meer“, Ravels „Daphnis und Chloë“, Bartóks „Konzert für Orchester“ wirkten nicht so frisch wie Strawinskys „Pulcinella“-Suite, die Ansermet einst aus der Taufe gehoben hat. Jaques Singer, ein junger Dirigent von nachhaltiger Wirkung im nördlichen Lateinamerika, säuberte und veredelte das vielgeschmähte Städtische Sinfonieorchester mit russischer Musik und bot eine bemerkenswerte Aufführung von Mussorgsky-Ravels „Ausstellungsbildern“. Er machte mit dem „Gebet des Heiligen Gregor“ des in Nordamerika lebenden Armeniers Allan Hoyhanness bekannt, dessen schlichte Sprache orientalische Einflüsse mit westeuropäischer Verinnerlichung verbindet. Der belgische Dirigent André Vandernoot zeigte in Brahms' Zweiter und Schostakowitschs Neunter Energie und rhythmische Schlagkraft, die bis zu brüskten Akzenten geführt wurde. Der Argentinier Juan José Castro bot an der Spitze des Nationalorchesters neben anderem die Erstaufführung von Arnold Schönbergs formelhaft knappem Klavierkonzert mit dem begabten argentinischen Pianisten Jorge Zulueta.

Die Gesellschaft für Kammermusik brachte erstmalig neben Kantaten Pachelbels und Buxtehudes von Heinrich Schütz „Fili mi Absalom“ für Bariton und vier Posaunen unter Leitung des bedeutenden Organisten Julio Perceval sowie in einem Quintettzyklus Albert Roussels nachgelassenen „Elpenor“ für fünf Sprecher, Flöte und Streichquartett, bei dem die Dichtung Joseph Weterings nach der Circe-Episode der „Odyssee“ außer einem musikalisch wertvollen Vorspiel von vier Minuten Dauer nur drei Zwischenspiele von etwa zehn Minuten bietet, während der gesprochene Teil weit mehr ausmacht, so daß sich höchstens eine Aufführung im Rundfunk lohnt, für den das Werk auch geschrieben wurde. Friedrich Gulda zeigte mit Beethovens „Diabelli-Variationen“ makellose Versiertheit des Technischen, ohne das Riesenwerk seelisch vertiefen zu können. Leon Fleisher war in Schuberts „Wanderer-Phantasie“ und bei Debussy und Albéniz weit subtiler und stilvoller als in Bachs „Chromatischer Phantasie und Fuge“.

Johannes Franze

Ein Geburtstagskonzert

Frankfurt

Zum 50. Geburtstag des weit über seine Vaterstadt Frankfurt hinaus geschätzten Komponisten Kurt Hessenberg, der seit 1933 im Lehrkörper der jetzigen Musikhochschule tätig ist, veranstaltete man ein stilvolles Huldigungskonzert, das ein vielseitiges Profil des Musikers in zwei Uraufführungen im

kirchenmusikalischen Rahmen vermittelte. Wie sehr seine nach innen gewendete, auch stark von der religiösen Atmosphäre her berührte Schaffenswelt zu reifen Ergebnissen und bleibenden Werten gediehen ist, erfuhr man mit der Motette „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“ für vier- bis achttimmigen gemischten Chor. In wohlbedachter Disposition bilden die Strophen des im Satzbild wechselnden Chorals ein in natürlicher Polyphonie strömendes Gerüst, wobei die Chormelodie als Cantus firmus dominiert. Apart ist die auffallende Vergeistigung und Farbigkeit im Klanglichen, die Hessenberg in freien Chorteilen als motettische Ergänzungen zu den Choralkomplexen entfaltet. Aus kirchentonartlich und modal archaisierenden Partien, aus sphärischen Harmoniebildungen und wechselchörig belebten Kontrasten, aus dramatischen Fügungen, die er in polyphonen Spannungen findet, und aus zart verschwebenden Deklamationen entsteht ein für den allem äußerlichen Komponieren abholden Künstler ungewohnter Chorstil, der ein neues Reifestadium anzukündigen scheint. Von unsichtiger großartiger Beherrschung der Mittel zeugt die abschließende Fuge, in die die vierte Strophe kunstvoll verwoben wird. Die mit allen Chor-techniken vertraute „Hessische Kantorei“ unter Philipp Reich ließ dem ausgedehnten Werk liebevolle Ausfeilung angedeihen. Als weitere Uraufführung hörte man neben früheren Orgelkompositionen das mit altmeisterlichem Können aufgebaute op. 63 Nr. 2, das Helmut Walcha seinem Hochschulkollegen zu Ehren mit der barocken Klangfülle und Registercharakteristik seiner Orgel wirkungsvoll interpretierte. Mit einer spielstückhaft sprudelnden Toccata aus Passagen und akkordischen Blöcken hebt es an, steigert sich zu einer linienklaren Fuge, die kantig und konsequent in eine durchsichtige drängende Ciaccona einmündet. Wie die gesprächigen, bewegungsfreudigen Ecksätze bei Hessenberg seine musikalische Grundhaltung oft am unmittelbarsten enthüllen, so verfehlte auch dieser Schlußsatz nicht seine Wirkung.

Gottfried Schweizer

Zeitgenössische Kirchenmusik Schwerin
Der zielstrebigste Schloßkantor Walter Bruhns hatte sich und dem Schloßkirchenchor mit Igor Strawinskys „Messe“ für gemischten Chor und Doppel-Bläserquintett (1948) und Paul Hindemiths „Apparebit repentinā dies“ für gemischten Chor und Blechinstrumente (1947) schwere Aufgaben gestellt, deren Lösungen aber in sehr beachtlicher Weise gelangen. Die Bläserpartien wurden von be-

währten Mitgliedern der Mecklenburgischen Staatskapelle ausgeführt. Die Leistungen des Chores verdienen besondere Anerkennung. Obwohl es sich nur um Laiensänger handelt, ließen sie es sich nicht verdrießen, diese schwierigsten und ungewohnten Aufgaben musikalischer Nachgestaltung schließlich doch ansprechend zu meistern. Ihre ungewöhnliche Bereitschaft und Aufgeschlossenheit für moderne Kirchenmusik fand eine Stütze in der künstlerischen Initiative ihres Leiters. Der junge begabte Güstrower Domorganist Winfried Petersen spielte Paul Hindemiths erste Orgelsonate.

Strawinsky wirkte stark im unmittelbaren Ausdruck seiner Diktion, Hindemith frapierend eindringlich in der Deutung des alten lateinischen Textes. Und doch blieb die Veranstaltung als kirchenmusikalische Begebenheit fragwürdig, wenn man sich vergegenwärtigt, daß sakrale Musik seit jeher und überall die Gemeinden sammelte. Ob diese Musik das noch zu leisten vermag, ist allerdings sehr die Frage. Das Problem stand sicherlich bei dem Werk Strawinskys noch weitaus mehr im Vordergrund als bei dem Hindemiths. Für den Laienhörer wie aber auch für den fachlich vorgebildeten Hörer ist eine so eigenwillig und autonom geführte Klangsprache wie die Strawinskys schwer verständlich. Darüber täuscht auch die Freude an Einzelheiten nicht hinweg. Im Grunde will es wenig bedeuten, wenn man feststellt, daß sie an barocke wie vorbarocke Vorbilder anknüpft, in ihrer Ganzheit bleibt sie weithin unerschlossen. Man darf nicht übersehen, daß die Kirchenmusik des Abendlandes dort ihre wichtigsten Resultate zu verzeichnen hat, wo ihre Schöpfer schlicht auf den praktischen Dienst in der Gemeinde bezugnahmen.

Hans Erdmann

Hugo Distler zum Gedenken Nürnberg

Zum 50. Geburtstag Hugo Distlers ehrte die Vaterstadt Nürnberg ihren großen Sohn mit einer würdigen Feier. Der Oberbürgermeister konnte einen großen Zuhörerkeris begrüßen. Oberkonsistorialrat D. Dr. Oskar Söhngen würdigte in seinem Festvortrag den außerordentlichen Menschen und großen Künstler Hugo Distler, einer der jüngsten, aber auch einer der besten in der mit Konrad Paumann beginnenden langen Reihe glanzvoller Musiker, die Nürnberg der Welt schenkte, wäre nach Ansicht des Redners vielleicht mit dem größten unter ihnen, Hans Leo Haßler, vergleichbar. Viele von ihnen sind hinausgezogen, ohne wieder in die Vaterstadt zurückzukehren, und doch blieben sie mit ihr verbunden. Nur zehn Jahre reifen

Schaffens waren Distler vergönnt. Seine entscheidende geschichtliche Leistung lag in der Kirchenmusik. Fesselnd schilderte Söhngen die Entwicklung dieses im Boden der Gemeinde verwurzelten Künders einer neuen Epoche, welcher der Erneuerung der Kirchenmusik den entscheidenden Impuls verlieh, der, selbst noch jung, der singenden Jugend gab, was sie im Innersten bewegte. Er war kein „Maler“ in Tönen, er verabscheute die Affekte, seine Tonsprache entmaterialisiert das Wort, um es zu vergeistigen. Er war ein Berufener, ein Gezeichneter, ein Prediger mit brennendem Herzen, für den bürgerliche Rücksichten nicht galten.

Man hatte zwei weltliche Werke zur Umrahmung der Feier gewählt, die den jungen Distler erkennen ließen: Das *Konzertstück* für Klavier und Orchester und „*Das Lied von der Glocke*“. Das Klavierkonzert mit seiner virtuos ergiebigen Solopartie wurde von Ernst Gröschel sehr durchsichtig und überzeugend gespielt. In der meist sehr eigenwilligen Partitur klingen stellenweise impressionistische Einflüsse an. Der Ideenreichtum in dem Auftragswerk des Rundfunks, dem „*Lied von der Glocke*“, ist spürbar. Willy Domgraf-Faßbaender gestaltete die umfangreiche Solopartie sehr pakend, vorzüglich klang der Lehrergesangsverein, Max Loy dirigierte das städtische Orchester umsichtig und prägnant und brachte die beiden Erstaufführungen zu eindrucksvoller Darstellung.

Martin Lange

Hindemiths „*Ite, angeli velocis*“

Detmold

Hindemiths dreiteiliges Kantatenwerk „*Ite, angeli velocis*“ nimmt im Gesamtwerk nicht nur seiner Eigenart wegen eine Sonderstellung ein, sondern auch als Frucht jener selten engen Freundschaft zwischen dem Komponisten und seinem Textdichter Paul Claudel. Ist man auch über den Wert dieser Komposition nicht gleicher Meinung, so gehen doch viele Parteien für den Chor und solche für das Orchester ganz erheblich über das Niveau gleichartiger Werke hinaus. Eine glückliche Synthese zwischen einem Höchstmaß künstlerischer Schaffenskraft und der sich willig vor Höherem beugenden Demut ist nicht nur eine wertbestimmende Komponente in Hindemiths Wesen, sondern sie gehört auch zu der ihm eigenen Ausstrahlungskraft, mit der er Antonio Vivaldis „*Gloria*“ und seine eigene Kantatentrilogie interpretierte. Trotz seiner mitunter eigenartigen Dirigierbewegungen wuchsen Solisten, Oratorienchor, Akademiechor und -orchester derart zu einem achtunggeboten-

den Klangkörper zusammen und in die Diktion des eigenartigen Werkes hinein, daß das volle Haus des Landestheaters nicht nur herzlichen Beifall spendete, sondern begeistert mitsang. Die sorgfältige Einstudierung durch Martin Stephanie hatte sich glänzend bewährt.

Erwin Wilhelm Josewski

Purcell, Distler, Orff

Münster

Robert Wagner hat in den Musikvereins-Konzerten alt und neu stets klug miteinander verbunden. Man spürt, wie man bemüht ist, die Programme mit bemerkenswerten, aber weniger bekannten Besonderheiten der Konzertliteratur aufzulockern. Außergewöhnliches bot das Abschlußkonzert der Saison. Nach vier Instrumental-Fantasien des englischen Barockmusikers Henry Purcell sang der Chor des Musikvereins ausgewählte Sätze aus Hugo Distlers „Mörke-Chorliederbuch“; Carl Orffs „Carmina burana“ beschlossen den Abend. Der Musikvereins-Chor interpretierte die Werke vorbildlich. T.

Dem Schaffen von Günter Bialas

Detmold

Eine Veranstaltung der Detmolder Musica-viva war als Geburtstagsfeier für Günter Bialas gedacht und ausschließlich seinem Schaffen gewidmet, mit dem Bialas in immer steigendem Maße in den Blickpunkt des breiten Musiklebens gerückt ist. Den Rahmen bildete die 1949 entstandene „Indianische Kantate“ nach Eingeborenen-Dichtungen für Chor, Bariton und neun Instrumentalisten, die dankenswerterweise zweimal, am Anfang und am Schluß, aufgeführt wurde. Dieses bedeutende, kraftvoll konzentrierte, in seiner rhythmischen, auch den Wortrhythmus als musikalisches Gestaltungsmittel einbeziehenden Faktor auf Strawinsky weisende, klanglich-instrumental höchst originale Werk fand eine packende und überzeugend gestraffte Wiedergabe durch die Kantorei der Musikakademie, Gerd Feldhoff als ausgezeichneten Bariton und weitere Studierende als Instrumentalisten unter der sehr intensiven Leitung von Martin Stephani. Lina Jung sprach aus genauer Werkkenntnis einführende und die geistigen Hintergründe im Schaffen Bialas' erhellende Worte. Max Strub, Walter Müller und Irene Güdel spielten das Streichtrio, das nach Kriegsende als Flöten-trio entstanden war, seine instrumentale Eignung in leichter Umarbeitung zum reinen Streicherstück aber bestens bewährte: ein von heiteren, oft musikantischen Impulsen gespeistes geistvolles

Stück von hohem Reiz. Gerda Lammers sang aus den vor etwa zwei Jahren entstandenen, inzwischen sehr bekanntgewordenen „Sieben Liedern nach Garcia Lorca“ drei Stücke und wurde mit ihrer dramatischen, gleichwohl ungemein beweglichen Stimme und ihren weitgespannten Ausdrucksmöglichkeiten diesen differenzierten und subtilen, echt liedhaften Gebilden in höchstem Maße gerecht, am Klavier trefflich vom Komponisten unterstützt.

Heinrich Creuzburg

Sinfoniekonzerte

Weimar

In Gerhard Pflüger hat das Deutsche Nationaltheater mit der Weimarer Staatskapelle einen musikalischen Oberleiter, bei dem Oper und Konzert in einer Person liegen. Die zehn Sinfoniekonzerte der Staatskapelle der vergangenen Spielzeit zeigten mit etwa einem Drittel aller aufgeführten Kompositionen erfreulicherweise einen stärkeren Anteil an zeitgenössischen Werken, als das früher der Fall war. Leo Spies, Johannes Paul Thilman, Max Butting, Serge Prokofieff, Dimitri Schostakowitsch, Paul Hindemith, Werner Egk, Igor Strawinsky, Gracina Bacewicz und Janos Viski waren mit unterschiedlichen Werken vertreten. Ein Sinfoniekonzert unter Arvid Jansons wurde zu einem ersten Höhepunkt. Der Dirigent der Leningrader Philharmonie liebt keine äußeren, effektvollen Gesten. Sein Bemühen gilt ausschließlich dem Werk selbst. Sicher mag für ihn von Vorteil gewesen sein, daß mit Tschaikowsky (Ouvvertüre zu „Romeo und Julia“ und Sinfonie „Pathétique“) Werke auf dem Programm standen, die dem Wesen dieses vorzüglichen und sympathischen Musikers besonders entsprachen, doch ist gerade bei diesen Standardwerken die Gefahr eines routinemäßigen Ablaufs viel größer. Jedenfalls wurde das Konzert mit Jansons, bei dem Gerhard Mey das Schumannsche Klavierkonzert spielte, das herausragende künstlerische Ereignis. Heinz Bongartz hatte drei Konzerte übernommen, die alle Profil und künstlerisches Gewicht hatten. Er brachte die in Weimar bisher unbekannten „Sechs Monologe von Hugo von Hofmannsthal“ des Schweizer Komponisten Frank Martin. Das zeitgenössische Werk in seiner sehr persönlichen und stark expressiven musikalischen Sprache wurde zu einem tiefen künstlerischen Erlebnis. Das war auch ein Verdienst der eindringlichen Interpretation durch Lore Fischer. Bongartz leitete auch das letzte Konzert, in dem Ilse Hollweg zwei anspruchsvolle, in ihrer musikalischen Schönheit bezaubernde Konzertarien von Mozart sang. Als Abschluß erklang:

Bruckners achte Sinfonie. Der Dirigent konnte hier mit der verstärkten Staatskapelle die gewaltige Entwicklung von der düsteren Tragik der ersten Sätze bis zum strahlenden Ausklang des Finale in ergreifender Weise nachgestalten. Ein weiterer Gastdirigent war Kurt Masur. Er übernahm zwei Konzerte, eines davon mit überwiegend zeitgenössischen Werken (Thilman, Strawinsky, Ravel). Der noch junge Dirigent verriet eine erstaunliche Sicherheit, erfreuliche Begeisterungsfähigkeit und ausgezeichnete Musikalität, die er auch in der d-Moll-Sinfonie César Francks bewies. Die übrigen Konzerte wurden von Gerhard Pflüger geleitet, dessen ernsthaftes Bemühen neben den Meistern der Klassik und Romantik auch der Musik der Gegenwart galt (Spies, Bacewicz, Hindemith, Viski). Die exakte, sachlich-korrekte und musikalisch-saubere Gestaltung aller Werke ist das Hauptanliegen des Dirigenten, dem man gelegentlich noch etwas mehr Mut zu echtem Pathos wünschen möchte. Sehr überzeugende Leistungen waren die wunderbar gelöst musizierte siebente Sinfonie Beethovens und die zweite Sinfonie von Jean Sibelius.

Hans Rudolf Jung

FUNK

Schwedische Zeitgenossen

Südwestfunk Baden-Baden

Mit „Sisyphos“ von Karl-Birger Blomdahl schloß ein Studiokonzert, das der Neuen Musik aus Schweden gewidmet war. Blomdahl gilt bei seinen Landsleuten als der Arrivierteste unter der jungen Komponistengeneration Schwedens. Seine choreographische Suite verrät die Würzen feinsten Differenzierungskunst, angefangen vom brodelnden Beginn bis zum exzessiven Finale; sie beschwört magische Urkräfte, die sich in ekstatischen Rhythmen und mit Blechbläserblitzen zu dionysischem Überschwang entfesseln. Doch so überlegen in diesem „Sacre“ des Nordens die dramatischen, gestischen und koloristischen Akzente gesetzt sind, man würde nicht ganz den Eindruck los, daß die Suite zu sehr auf die Bühne hin konzipiert ist, um dem Anspruch absoluter Musik voll gerecht werden zu können.

Dem wirkungsvollen Finale aus der Feder Blomdahls war ein Werk kleiner Besetzung vorausgegangen: die *Kammersinfonie* des 39jährigen Sven-Erik Bäck. Mit ihr begegnete man wohl der wesentlichsten Komposition des Abends. Zwölftontechnik und Punktualismus ordnen sich hier einer temperamentvollen Organik ein, der ätherische

Verdünnung fremd ist und die sowohl Form als Substanz aus dem Gestaltbewußtsein des Maßes wägt. Die stilistischen Merkmale: abwechslungsreich getönte Mikrostrukturen und Überlagerungen mehrfacher Schichten von Klang und Rhythmus zu „Zeitordnungen“, werden durchaus individuell und fesselnd gehandhabt. Auch Ingvar Lidholms „Musik für Streicher“ trägt die Kennzeichen persönlicher Eigenwilligkeit. Die expressive, monologisch wirkende Komposition zieht ihre Spannung aus dem intensiven Widerspiel von rhythmischen und linearen Kräften, die den konzessionslosen Kunstwillen ihres Schöpfers verraten.

Geistiger Anreger und Begründer der schwedischen Gegenwartsmusik ist Hilding Rosenberg. So war es höchst sinnfällig, eines seiner Werke an den Anfang zu stellen. Das „Louisville-Concerto“ des heute 66-Jährigen steht in manchen geistigen Strömungen Hindemith und den dreißiger Jahren nahe. Obwohl das Stück keineswegs die Bindungen an eine herbe Romantik verleugnet, sind ihm doch ohne jeglichen Stilbruch fortschrittliche Prägungen eingeschmolzen.

Das Konzert glich einer Entdeckung. Machte es doch mit einer nationalen „Schule“ bekannt, über deren Vorhandensein in Mitteleuropa bislang nur lückenhafte Vorstellungen geherrscht hatten. Uniformität ist vermieden: jeder der Komponisten bewahrt durchaus persönliche Eigenart. Sie treffen sich alle auf der Basis einer modernen Fortschrittlichkeit, die durch musikalische Aktivitas, Klangreichtum, temperamentvolles Espressivo und gestalterisches Profil ausgezeichnet ist und sich wohltuend von Systemgläubigkeit oder lyrisch-verstiegener Kontemplation freihält. Das Konzert stand unter der Leitung Sixten Ehrlings, des Stockholmer Opernchefs. Er dirigierte die Kompositionen seiner Landsleute mit impulsiver Hingabe, ja mitreißender Intensität und inspirierte das Südwestfunkorchester zu unübertrefflichen Leistungen.

Josef Häusler

Eine Uraufführung
von Willy Burkhard

Saarländischer Rundfunk Saarbrücken

Ein Jugendkonzert brachte als Uraufführung eines der letzten Werke des Schweizer Komponisten Willy Burkhard, die Variationen zu „Till Ulen-spiegel“ für Orchester. In durchsichtiger linearer Klarheit entwickelt der Meister seine den berühmten Schalksnarren ergötzlich charakterisierenden Themen. In fünf Variationen werden sie abgewandelt und zu einer wirkungsvollen Schlußfuge ge-

führt. Abwechslungsreiche rhythmische Lebendigkeit und überraschende Farbigkeit des Klanggefüges zeichnen das lebenswürdige Werk aus, das uns den volkstümlichen Schnurpfeifer in seinen tollen Streichen und wechselnden Stimmungen nahebringt, knapper und klarer vielleicht, als Richard Strauss' geniales symphonisches Capriccio. Rudolf *Mickl*, der in einer kurzen Einführung Aufschlußreiches über den Komponisten vermittelte, formte mit seinem temperamentvoll mitgehenden Rundfunkorchester die Variationen und die Schlußfuge in farbensprühender Frische, wobei besonders die reich bedachte Flöte bedeutsam solistisch hervortrat. Die Uraufführung dürfte dem Variationswerk den Weg zu weiteren Erfolgen in den Konzertsälen öffnen. Als Erstaufführung erklang *Boris Blachers Klavierkonzert*. Die brillante Technik und sichere Einfühlung von Gerty *Herzog* verhalfen dem Werk zu einem schönen Erfolg. Den Beschluß bildete die vierte Sinfonie von Brahms. *Wilhelm Steger*

FERNSEHEN

Ein gelungenes Debüt

Schwedisches Fernsehen

Der Eintritt des Schwedischen Fernsehens in die Eurovisionsprogramme konnte nicht feierlicher und nicht schlichter vollzogen werden als durch die Übertragung von *Glücks „Orpheus und Eurydike“*. Wir waren zu Gast im Schloßtheater Drottningholm bei Stockholm. Die festspielhafte Atmosphäre in Anwesenheit des Königs wurde besonders dadurch betont, daß das Schwedische Rundfunk-Sinfonieorchester unter Albert Wolff historisch kostümiert war und man vor echten, erhalten gebliebenen Barock-Kulissen agierte. In der Übertragung der beiden ersten Bilder waren die schönen Stimmen von Kerstin Meyer und Margit Jonsson zu erleben. Ihre Gestik überzeugte durch edlen musikalischen Fluß — die Gestik der Furienchöre durch Eindringlichkeit, wobei die Gesamtbewegung choreographisch allerdings noch mehr hätte herausgearbeitet sein können. Mögen die Seh- und Hörkomponenten im Theatererlebnis auch voll befriedigen, in Fernsehübertragungen ist eine noch schärfere Profilierung beispielsweise der Gestik und der konsonantischen Artikulation wünschenswert. Das werden wir hoffentlich in künftigen Opern-Aufführungen des Schwedischen Fernsehens verwirklicht finden. In bildlicher Hinsicht leistete die Technikerguppe Ausgezeichnetes. Sorgfältiges Mitgehen der Kameras, das für das Verfolgen der gesanglich-gestischen Ausdruckslinie so wichtig ist, und feinfühleriger Bildschnitt, der sich den musika-

lisch-dramatischen Abschnitten anpaßte, waren eine reine Freude. Wir beglückwünschen das in Opernsendungen noch junge Fernsehpersonal zu diesem künstlerisch hochwertig gelungenen Eurovisions-Debüt. *Ernst Koster*

MUSIKSTÄDTE IM PROFIL

Eine Oper feiert Geburtstag

London

Die Oper beherrschte in den letzten Monaten das Londoner Musikleben, denn Covent Garden feierte den hundertsten Geburtstag. Sänger von internationalem Rang waren dazu gekommen. Zu einem ganz besonderen Ereignis gestaltete sich Verdis *„Don Carlos“*. Es wurde die originale fünfaktige Fassung der Oper gegeben, natürlich mit der Szene in Fontainebleau. Die Inszenierung von Luchino Visconti war eine der besten, die je in England zu sehen waren. Sie wurde mit einmütigem Beifall von Publikum und Presse aufgenommen. Viscontis Zusammenwirken mit dem Dirigenten Carlo Maria Giulini erinnerte in vielem an die Partnerschaft Busch-Ebert vor über 25 Jahren. Das Ensemble hätte nicht besser sein können. Es wurde beherrscht von Tito Gobbi und Boris Christoff als Rodrigo und Philip. Jon Vickers war ein hervorragender Carlos, Gré Brouwenstijn eine äußerst sympathische Elisabeth, Feodora Barbieri sang mit großer Stimme die Eboli. Die Aufführung wurde in italienischer Sprache gegeben.

Ein weiterer großer Erfolg wurde die *„Elektra“* mit Gerda Lammers. Die vier Aufführungen dieser Strauss-Oper wurden von Rudolf Kempe in großartiger Weise dirigiert. Marianne Scheda und Hedwig Müller-Bütow sangen alternierend die Chrysothemis, Georgine von Milinkovic die Klytemnästra und Otakar Kraus den Orest.

Rafael Kubeliks Neueinstudierung von Wagners *„Tristan und Isolde“* (Bühnenbild und Kostüme Lesly Hurry), in der Regie von Christopher West, war dagegen kein Erfolg. Regisseur und Bühnenbildner hatten sich nicht entschließen können, ob sie sich an das Vorbild Bayreuths halten sollten oder ob sie die Tradition respektieren wollten. Das Ergebnis war, daß dieser *„Tristan“* keines von beiden war, wenn auch der letzte Akt gelang. Leider war Sylvia Fisher als Isolde gar nicht bei Stimme und Ramon Vinay schien auch nicht einen seiner besten Tage zu haben. Nach zwei Aufführungen ließ man Birgit Nilsson aus Stockholm kommen. Ihre einzigartige Isolde vermochte den ganzen Abend zu verwandeln. Irene Dalis war eine aus-



Wagners „Tristan“ in London
Foto: Hoger

gezeichnete Brangäne, Otakar Kraus ein unerschütterlicher Kurwenal und James Pease ein wenig dramatischer Marke.

Auch die „Trojaner“ von Berlioz wurden wieder aufgenommen mit Blanche Thebom, Jon Vickers und Amy Shuard unter der Leitung des Dirigenten Kubelik. Maria Callas gastierte in fünf Aufführungen von „La Traviata“ und bewies eindeutig, daß sie auf dem Gebiet der italienischen Oper die größte Sänger-Schauspielerin ist.

Die offizielle Jubiläumsfeier von Covent Garden fand in der Gegenwart Ihrer Majestät, der Königin, und des Herzogs von Edinburgh statt. Das Theater war prächtig geschmückt, und die Zuhörer erschienen in großer Garderobe und Uniformen. Viele Vertreter der Regierung und des diplomatischen Corps waren anwesend. Zu Beginn sang ein Ensemble mit Sylvia Fisher „God save the Queen“. Es folgte die Ouvertüre zu „Oberon“, die daran erinnern sollte, daß Weber diese Oper für das zweite Covent-Garden-Theater 1826 komponiert hatte. Dann wurden Duette aus Balfes „Bohemian Girl“ und aus den „Trojanern“ von Berlioz gesungen, die Wahnsinnsszene aus Bellinis „I Puritani“ mit Maria Callas, und der letzte Akt aus Britten's „Peter Grimes“. Nach einer Pause tanzte das Ballett mit Margot Fonteyn und Michael Somes „Birthday Offering“. Der Abend schloß mit der Triumph-Szene aus „Aida“.

Harold Rosenthal

Zeitgenössisches

Bremen

Der Achtung vor Werk und Ausführenden halber sei aus dem konventionellen Programmplan des Musiklebens die doppelte Brahms-Gedächtnis-Veranstaltung erwähnt: die erste Amtstat des neuen Domkantors Hans Heintze, eine gediegene, musikantisch reiche Wiedergabe des „Deutschen Requiems“, und die Vorstellung sämtlicher Violinsonaten, einschließlich des frühen Scherzos für Joachim, durch Wolfgang Schneiderhan und Carl Seemann, beide hervorragend zurückhaltend in der kammermusikalischen Eleganz.

Die zeitgenössische Musik rauschte mit der Ausführung des sechsten Streichquartetts von Paul Hindemith durch das Köckert-Quartett wie eine erfrischende Windstärke acht am Hörer vorbei. Klassizistisch-formal mit energischen Linien, voller kräftiger Motivaussage, durchgeführt mit spielerischen Künsten der Polyphonie, nicht ohne schlesischen Humor! Einen von hohen Aufführungswerten getragenen Abend boten Leon Spierer und Walter Bohle mit ausschließlich gegenwärtiger Musik, darunter Béla Bartóks „Contrasts“ für Violine, Klarinette (Herbert Carstens) und Klavier, ein Trio gleicher Besetzung von Aram Chatschaturian, eine Sonatine von Walter Piston und die Klarinettensonate von Leonhard Bernstein. Das Niedersächsische Sinfonieorchester unter Leitung von Friedrich Leinert spielte ferner mit vorzüglicher Disziplin das zweite Klavierkonzert von Al. Mac-

Dowell (Maria Stoeßer), ein Concerto grosso von Ernest Bloch, sowie die dritte Sinfonie von Roy Harris mit ihrer latenten Folklore.

Da Rolf Liebermann bremischer Musikpreisträger geworden war (Stiftung der Philharmonischen Gesellschaft), kam er mehrfach ins Gespräch. Das „Theater am Goetheplatz“ brachte seine „Schule der Frauen“, ein Werk voller Einfälle, längst über das Zwölfton-Korsett hinaus, großartig in der Form. Eine Gesangsoper, die leider unter dem Libretto leidet, das man zwar äußerlich aufputzen

kann, aber nicht vor der inneren Langeweile rettet. Zur Demonstration wurde Liebermanns Concerto für Jazzband und Sinfonie-Orchester. Strenge Zwölftonpraxis auch für die Big Band. Ob hier nicht ein Experiment mit absolut heterogenen Elementen unternommen wurde? Wurde der Jazz nicht dem gleichen Verlust an melodischer Substanz unterworfen wie die Sinfoniemusik, geriet nicht auch er in die Retorte der Kombination? Mit rhythmischer Force und der Saxophon-Energie von 17 Mann spielte er glatt 75 Sinfoniker an die Wand.

Hans Stephan

MUSICA-UMSCHAU

Aktives und passives Musikhören

Aktives Musikhören — birgt dieser Begriff nicht einen Widerspruch in sich selbst? Setzt Musikhören im Gegensatz zum Musikmachen nicht von vornherein den Zustand der Passivität voraus? Jeder, der sich mit der Psyche des Musikhörens ernsthaft befaßt hat, weiß allerdings, daß hier zum mindesten zwei Einstellungen möglich sind, welche die Scheidung in ein passives und in ein aktives Musikhören vollauf rechtfertigen, von der reichen Skala der Zwischenstufen ganz zu schweigen. Mir will scheinen, die unterschiedliche Weise, in der das Musikpublikum dem Problem der neuen Musik gegenübertritt, vermag einen wertvollen Fingerzeig zu geben.

Zu den strikten Verneinern werden in erster Linie diejenigen zählen, die in der Musik vorwiegend einen „Genuß“ suchen. Es liegt mir fern, mich mit der Schar jener ganz Gedankenlosen zu befassen, denen die Musik lediglich als Geräuschkulisse und bunte Staffage ihres Alltags dient; ich spreche nur von jenen Menschen, die höhere Ansprüche stellen. Gewiß, es soll und darf nicht bestritten werden, daß das klassische und romantische Musikerbe, auf dessen normgebendes Beispiel sich diese Gruppe mit Vorliebe beruft, einen gewaltigen, durchaus verpflichtenden Besitz darstellt, den kein Einsichtiger missen, dessen Pflege niemand vernachlässigt sehen möchte. Allein wir dürfen nicht zu Sklaven dieses Besitzes werden! Wenn von einem gewissen Teil der Konzertbesucher immer wieder die gleichen Werke verlangt und mit Befriedigung aufgenommen werden, dann spielt dabei die naive Freude des Wiedererkennens, des Wiederfindens eine nicht zu unterschätzende Rolle. Sie ist begreiflich, indessen nicht

von derartigem Gewicht, daß daraus unabdingbare Forderungen für die Programmgestaltung gefolgert werden dürften. Wer wollte leugnen, daß man hin und wieder den lebhaften Wunsch fühlt, einem geliebten Werke der Tonkunst in der gleichen Weise zu begegnen, wie man sich mit guten Freunden von Zeit zu Zeit zu treffen pflegt; es handelt sich eben um ein Herzensbedürfnis und um dessen Stillung. Aber dürfte diese begründete Sehnsucht dazu verleiten, sich einsiedlerhaft von allen anderen Menschen abzuschließen und in eine enge Klausur des Altvertrauten, des Gewohnten einzuriegeln? Ein derartiges Verhalten muß zur Einseitigkeit, zur Ungerechtigkeit führen. Es ist die Folge jenes passiven Musikhörens, das lediglich um Werke kreist, die man sich längst zu eigen gemacht hat, in welchen der Hörer — ein gefährliches Erbe der Romantik! — sich selbst wiederzufinden, die Bestätigung seines persönlichen Wesens zu erfahren glaubt. Eine solche Haltung kann freilich kaum den Anspruch erheben, die Musik um ihrer selbst willen zu lieben; entdeckt sie doch in der Kunst, deren Sinn damit verfälschend, ausschließlich das eigene, höchst persönliche Ich. Dieser Zustand kann sich bis zur Selbstberauschung steigern: Musik als „Narkotikum“ ist die nächste Folge. Und sollte es wirklich bedenklich sein, „Musik mit geschlossenen Augen zu hören“ (J. Cocteau), dann wohl deswegen, weil man dahinter sich selber sieht.

Jenem passiven Musikhörer, dem im Musikhören die mehr oder minder anspruchsvolle Beglaubigung des eigenen Wesens genügt, steht der aktive Musikhörer gegenüber, der in der Musik, damit tiefer in ihre Natur dringend, eben Musik und nichts anderes sucht. Hörend trachtet er, die dritte Komponente neben dem Komponisten und dessen In-

terpreten, sich am Werke zu beteiligen, indem er sich miterlebend, miterarbeitend in den Prozeß lebendiger Musikwerdung einschaltet. Das Wesen des Musikalischen steht im Mittelpunkt seines Bemühens. Daß sich dieses vielfältige Wesen niemals in der engen Begrenzung eines Stiles, eines einzigen Geschmacksideals erschöpfen kann, verbürgt der Blick in die Musikgeschichte, die in ihren verschiedenen Epochen große Werke mannigfaltigster Art hat erblühen lassen. Jener passive Musikhörer, dem sich im musikalischen Kunstwerk ausschließlich eigene Wunschbilder zu entwirken scheinen, muß notwendigerweise in der Beschränkung verharren. Der aktive Musikhörer, sein Auge aufs Ganze richtend, gewinnt ohne Zweifel den Vorteil der freieren, weiteren, umfassenderen, auch unbefangeneren Aspekte. Er will sich nicht bloß am Altgewohnten, Alterproben erfreuen und dies in ungestörter Ruhe genießen; er sucht und will das Neue um der Möglichkeiten willen, die es birgt. Selbst durch eine Gefahr eventueller Enttäuschungen wird er sich nicht entmutigen lassen. Wenn wir unseren Klassikern und Romantikern die Bedeutung bewährter, nie versagender Freunde zuweisen, dann sollten wir zugleich, des schönen Wortes des Dichters Carossa gedenkend, nicht vergessen, daß vielleicht noch mancher künftige Vertraute „sich auf den Weg zu uns“ befindet. Wer sich mit dem Erbe begnügt, beraubt sich der lockenden Aussicht neuen Erwerbs, anregender und beglückender Entdeckungen. Zudem dürften alle, die sich in der Tonkunst einseitig auf die älteren Meister berufen, nicht übersehen, daß auch diese einmal neue Musik geschaffen haben und daß es die Indolenz der schon damals vorhandenen passiven Musikhörer gewesen ist, die Dorn und Distel auf den Lebenspfad dieser Genien gesät hat.

So glaube ich in der Tat, daß das Verhältnis zur zeitgenössischen, zur neuen Musik einer jener Prüfsteine ist, an welchem sich aktives oder passives Musikhören ablesen und erkennen läßt.

Wilhelm Zentner

IN MEMORIAM

Ralph Vaughan Williams 26. August †
Der Altmeister der modernen englischen Musik, Ralph Vaughan Williams (vgl. dessen Bild und Würdigung in Musica 1958, Heft 7/8), starb am 26. August mit 85 Jahren in London. Mit ihm ist ein großer Mann der internationalen Musikwelt dahingegangen. Vaughan Williams wurde am 11. Oktober 1872 als Sohn eines Pfarrers in der Grafschaft Gloucestershire geboren. Er studierte zu-

nächst am Trinity College in Cambridge und absolvierte sein Musikstudium am Royal College of Music unter berühmten englischen Lehrern und später unter Max Bruch in Berlin sowie unter Maurice Ravel in Frankreich. Max Bruch war es auch, der den jungen Vaughan Williams mit den Worten: „Schreiben Sie nicht Augenmusik, sondern Ohrenmusik!“ aufforderte, weiterzuarbeiten, obwohl ihm seine englischen Lehrer vom Komponieren abgeraten hatten.

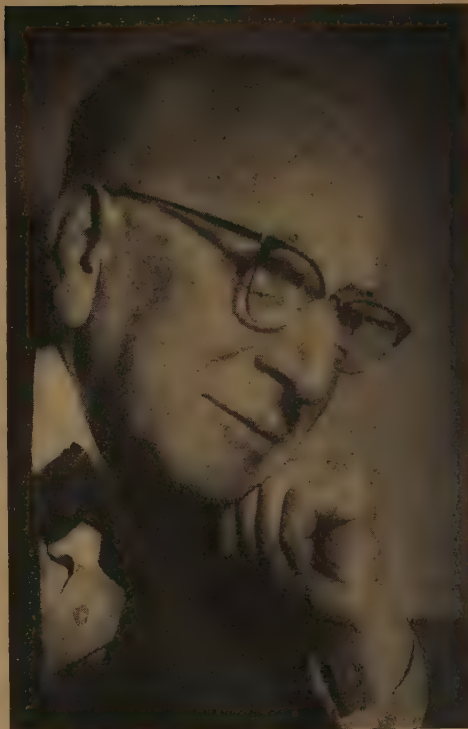
Dem „Grand old Man“ im besten Sinne des Wortes hat England vor allem die Renaissance seines Musiklebens zu verdanken, die die Welt in den letzten Jahrzehnten miterlebt hat. Bis vor fünfzig Jahren vernachlässigten die Engländer ihre Volkslieder, und er war einer der wenigen, die sich die Mühe machten, sie zu sammeln. Es gibt eine ganze „*Cantata of Folksongs*“ von ihm, und auch in seinen anderen Werken hat Vaughan Williams viele Lieder verwandt. Um zu seinem Schaffen die richtige Einstellung zu gewinnen, muß man zuvor den geistigen Hintergrund dieses Komponisten ins Auge fassen. Er formt sich aus verschiedenen Elementen, die die spezifischen Ausdrucksmodalitäten seiner Kunst bedingen: das englische Drama und die englische Poesie vergangener Jahrhunderte, insbesondere Shakespeare, Blake und Bunyan, dann die reiche Bildersprache der Bibel, und schließlich die englische Landschaft von Gloucestershire, in die der Komponist hineinwuchs und mit der er seelisch innig verbunden blieb. Das sind die vornehmsten Quellen, die die Schaffensphantasie von Vaughan Williams befruchteten. Es gibt kaum ein Werk von ihm, das nicht der einen oder der anderen oder oft gleichzeitig mehreren dieser Quellen seinen geistigen Ursprung verdankt. Der Orgelpunkt, der durch sein gesamtes Schaffen hindurchtönt, ist eine tief religiöse und mystische Note. Sie äußert sich spontan und ergreifend in Instrumentalwerken wie der „*Pastorale*“, der von einem jenseitigen Schimmer erhellten *Fünften Symphonie*, und sie findet ihren szenisch-dramatischen Ausdruck in dem berühmten Ballett „*Job*“ und der jüngsten Oper „*The Pilgrims' Progress*“. Vaughan Williams hat sein Schaffen vom englischen Volkslied und der großen englischen Kunstmusik des 16. und 17. Jahrhunderts befruchten lassen. Aber das entscheidende und von einem ästhetisch-kritischen Standpunkt allein wichtige Kriterium ist die Tatsache, daß der Komponist dieses ererbte Gut der Väter in seinen höchst persönlichen Besitz übernommen hat — mit anderen Worten, seine Musik spricht eine stilistisch völlig

homogene Sprache, die als unverkennbar persönlich und gleichzeitig als unverkennbar national englisch empfunden wird. Der Komponist selber sagte einmal: „Wenn die Wurzeln eurer Kunst fest mit eurem eigenen Boden verwachsen sind und dieser Boden euch etwas zu geben hat, dann könnt ihr noch immer die ganze Welt erobern, ohne dabei eure Seele zu verlieren.“ Sein Schaffen, das wir in seiner Gesamtheit und erstaunlichen Männigfaltigkeit nur von einer sehr hohen Warte überblicken können, ist ein beredtes Zeugnis für die Wahrheit dieses Ausspruchs.

Alexander Knorr

Leo Blech 25. August †

Leo Blechs Leben ist köstlich gewesen; und wenn es auch viel Mühe und Arbeit gewesen ist, so hat seine Umwelt dies kaum je zu spüren bekommen. Vor der Öffentlichkeit war er, zumal noch im hohen Alter, der stets gelassene und überlegene Grandseigneur des Taktstocks, der heitere und oftmals sarkastische Plauderer und Briefschreiber. Sicherlich war dies auch seine Natur. Das Komponieren, das er richtig erst bei Humperdinck erlernt hatte, war ihm nicht unbedingte Notwendigkeit; er hat es denn auch schon frühzeitig aufgesteckt und sich damit beschieden, seinen Haupt Ruhm im Kapellmeisterberuf zu finden. Seine Stärke lag nicht so sehr im Gebiete des sinfonischen Konzerts als vielmehr auf dem bunten Felde der Oper; hier hatte er sich im Berlin der Jahre um 1920 neben Männern wie Furtwängler, Walter, Klemperer und Kleiber zu behaupten, und er bestand diese Prüfung mit hohen Ehren. Von einigen dieser unvergessenen Abende war in diesen Heften bereits vor zwei Jahren einmal die Rede (10. Jg., 1956, S. 286); jede von Blech geleitete Vorstellung gab nicht bloß den Ausführenden (sowie dem Publikum) felsenfeste Sicherheit, sondern hatte über die absolute Zuverlässigkeit hinaus noch ihren eigenen Schwung, ihre spezifische Verve. „Alles ist so gut wie richtig“ — dies galt von solchen Abenden, an denen Leo Blech am Pulte saß. In der alten Lindenoper war er der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht; von Stabvirtuoson hielt er nicht eben viel, und er hatte auch nicht den Ehrgeiz, dauernd auf Reisen zu sein und in fremden Ländern zu glänzen. Denn er war mit seinem Amt zufrieden, und so hielt er seit 1906 der Stadt Berlin die Treue, bis man ihn 1937 aus Deutschland verwies. Zwölf Jahre danach berief man ihn wieder; und er kehrte gern und ohne Zaudern in seine Wahlheimat zurück.



Leo Blech Foto: Willott

Was Leo Blech in unermüdlichem Dienst an der Kunst geleistet und geschaffen hat, ist längst in die Annalen der Theatergeschichte eingegangen; wir Berliner speziell haben allen Anlaß, seiner in steter Dankbarkeit zu gedenken.

Werner Bollert

Kurt Striegler 4. August †

Der langjährige Dresdener Staatskapellmeister und getreue Ekkehart der Oper, Kurt Striegler, starb in der Nacht vom 3. zum 4. August in einem Sanatorium in Wildthurn bei Landau. Aus einer Künstlerfamilie stammend, wuchs Striegler in den musikalischen Traditionen Dresdens auf, um dann selbst von 1905 bis 1945 nicht unwesentlich am Geschehen teilzunehmen. In der Geborgenheit des Kapellknabeninstituts lernte er die Musik der Katholischen Hof- und Propsteikirche kennen. Viele seiner Kompositionen zeugen von dieser sakralen Bindung. Erinnerung sei an Motetten, Messen, Orgelkompositionen — Striegler war Schüler von Hans Fährmann —, an sein Te Deum, ein abendfüllendes Requiem und eine in der Karzeit 1958 vom Kreuzchor uraufgeführte Passion.

Der junge Kapellknaube kam über die Mitwirkung in den Kinderchören der Oper mit dem Institut in enge Berührung, dem später seine ganze Lebensarbeit gelten sollte. Er studierte am Dresdner Konservatorium bei Draeseke, Kutzschbach und Urbach, wurde später Direktor des Konservatoriums und Lehrer der Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle. Seit 1905 Korrepetitor, von Schuch 1912 zum Kapellmeister berufen, blieb Striegler über Jahrzehnte der ruhende Pol der Oper, der mit unbedingter Zuverlässigkeit und großer Erfahrung dem Begriff Repertoire stets positive Züge gab, eine um Maßstäbe bemühte Arbeit, die den Taten der Chefs Schuch, Busch und Böhm naheiferte.

Entscheidende Verdienste um den Zusammenhalt und Fortbestand der Kapelle erwarb sich Striegler nach dem Dresdner *dies ater* von 1945. Er sammelte in Brambach und Bad Elster das Orchester zur Weiterarbeit und schuf damit die Voraussetzungen für das Wirken von Keilberth und Kempe. Als Kammermusikspieler von Rang, nicht zuletzt als ein in allen Genres sattelfester komponierender Kapellmeister, hat sich Striegler in eine schöne Tradition eingefügt. Nach einer Coburger und Kulmbacher Episode fand er von München aus immer wieder den Weg zur Dresdner Oper, die dem Siebzigjährigen die Ehrenmitgliedschaft verlieh. Strieglers Leben, Denken und Tun kreiste bis zuletzt um „seine“ Oper, der er mit seltener Treue diente, nie als „Kapitän“, doch immer ein Steuermann, der den Kurs zwar nicht bestimmte, doch genau kannte und mit aller Hingabe befolgte.

Hans Böhm

Robert Volkmann

Zum 75. Todestag am 30. Oktober

Robert Volkmanns Name hatte weit über seinen Tod hinaus bis in unser Jahrhundert hinein, einen guten Klang. Seine Klavier- und Kammermusik, seine beiden Sinfonien, die Ouvertüre zu „Richard III.“, das Cellokonzert a-Moll und die reizvollen Streicherserenaden, dazu auch manche Vokalwerke wurden von den angesehensten Solisten, Orchestern und Dirigenten (Hans v. Bülow, Hans Richter) häufig aufgeführt. Aber nach dem ersten Weltkrieg ist es immer stiller um Volkmann geworden. Begreiflicherweise; denn Volkmann war ein Kind der Romantik, in seiner Jugend Mendelssohn wahlverwandt, später dem Stil Robert Schumanns zugetan. Dennoch hatten seine besten Schöpfungen, besonders die unter dem Einfluß der ungarischen Volksmusik ent-

standenen, unüberhörbaren Eigenklang. Volkmann stammt aus dem mitteldeutschen Raum: als Sohn eines Kantors 1815 in Lommatzsch geboren, trieb er auf dem Freiberger Seminar und danach in Leipzig, das zwar noch kein Konservatorium, aber doch Mendelssohn als Leiter der Gewandhauskonzerte hatte, ernsthafte musikalische Studien. Er verschrieb sich ganz der Musik, nahm eine Stellung als Musiklehrer in Prag an, siedelte aber bald nach Pest über, um sich als freier Künstler durchs Leben zu schlagen; denn — so schrieb er an Schumann — „Es ist etwas Schreckliches, Professor zu sein; man denkt da immer, zwei Zigarren kaufen zu können, wo man doch nur eine bezahlen kann.“ In seiner Abneigung gegen eine feste bürgerliche Stellung und um sich ganz seinem Schaffen widmen zu können, schlug er jedes angebotene Lehramt aus; erst 1875 zwang ihn die Not, an der neugegründeten Landesmusikakademie in Budapest als Kgl. Ungarischer Professor den Lehrstuhl für Komposition einzunehmen, den er widerstrebend bis zu seinem unerwartet plötzlichen Tode am 30. Oktober 1883 innehatte. Die Budapester bereiteten dem berühmten und beliebten Mann — wie sein Großneffe und Biograph Dr. Hans Volkmann schreibt — ein „fürstliches Leichenbegräbnis“ und setzten ihm ein würdiges Denkmal.

Eugen Püschel

ZUR ZEITCHRONIK

Förderung des Nachwuchses

Wie der *Deutsche Musikrat*, die deutsche Sektion des Internationalen Musikrates, mitteilt, haben sich die Kulturministerien der Länder und der Deutsche Städtetag, unterstützt durch den Norddeutschen Rundfunk, in gemeinsamem Handeln der Aufgabe angenommen, den begabten deutschen Nachwuchs für das Konzertpodium im gesamten Bundesgebiet zu fördern. Zur Zentralstelle des gemeinsamen Vorgehens wurde die bereits seit Jahren bestehende Einrichtung der „Konzerte Junger Künstler“ in Hannover bestimmt. Sie war hierfür auf Grund ihrer bereits geleisteten vorbildlichen, das gesamte deutschsprachige Gebiet umfassenden Arbeit besonders geeignet. Das Sekretariat der „Konzerte Junger Künstler“ wurde beauftragt, Verbindung zu den Städten des Bundesgebietes aufzunehmen, die von einem Ausschuß ausgewählten Spitzenkräfte zu empfehlen und mit den Kommunalvertretern Abmachungen über die Durchführung von Konzerten zu treffen. Der Deutsche Städtetag hat in seinen „Mitteilungen“ die Mitgliedsstädte auf diese Aktion zur Förderung des

konzertierenden deutschen Künstlernachwuchses aufmerksam gemacht und eine Beteiligung nachdrücklich empfohlen.

Die Förderung vollzieht sich in drei Stufen:

1. Eine hannoversche Jury, zusammengesetzt aus Musikexperten sowie Vertretern des Niedersächsischen Kultusministeriums, der Hauptstadt Hannover und des Funkhauses Hannover trifft aus den eingehenden Bewerbungen die Auswahl zur Teilnahme an den „Konzerten Junger Künstler“. Diese finden regelmäßig einmal im Monat im Sendesaal des Funkhauses Hannover vor geladenen Gästen und Pressevertretern statt. Die Konzerte werden dort aufgenommen und in Ausschnitten über UKW Nord gesendet. Das Rundfunkorchester Hannover steht für zwei Konzerte jährlich zur Verfügung, je eins für den Dirigenten- und für den Opernnachwuchs. Teilnahmebedingungen sind: Abschluß des Studiums, Alter nicht über 30 Jahre. Bewerbung mit kurzem Lebenslauf und Foto, Fachgutachten des Lehrers oder der Ausbildungsstätte, Pressebesprechungen und Programmvorschläge (mit Zeitangabe) sind einzusenden an das Sekretariat der „Konzerte Junger Künstler“, Hannover, Am Jungfernplan 10.

2. Am Ende jeden Kalenderjahres tritt der „Auswahlausschuß“ zusammen, dem führende Fachpersönlichkeiten aus allen Teilen der Bundesrepublik, Vertreter der Arbeitsgemeinschaften der Staatlichen Hochschulen für Musik in der Bundesrepublik und des Deutschen Musikrates angehören. Aufgabe des „Auswahlausschusses“ ist es, aus den im Rahmen der „Konzerte Junger Künstler“ in Hannover gebotenen Leistungen die besten auszuwählen. Die auf diese Weise ausgelesenen Spitzenkräfte werden den interessierten Städten mit einem hierfür zusammengestellten Prospekt für eigene Veranstaltungen empfohlen. Dabei wird erstrebt, durch Zusammenstellungen von Tourneen und die damit verbundene Verringerung der Reisekosten den jungen Künstlern eine möglichst große Zahl von zusammenhängenden Konzerten vermitteln zu können. 25 Städte, darunter Berlin, Hamburg, Bremen, Lübeck, Mannheim, Frankfurt, Darmstadt, Kaiserslautern, Köln, Düsseldorf, Dortmund, Gelsenkirchen, Nürnberg, Bayreuth, Ansbach, veranstalteten im Winter 1957/58 ein bis vier solcher Konzerte. Für 1958 besteht der Vorschlag aus folgenden Gruppen:

Thomas Brandis (Violine) — Wilfried Böttcher (Cello) — Hans Eckart Besch (Klavier) [Klaviertrio] — Alfred Trippner (Violine) — Lotte Jekéli (Klavier) — Dieter Grunwald (Oboe) —

Hans Jander (Klavier) — Irene Güdel (Cello) — Birgid von Rohden (Klavier).

3. In der dritten und höchsten Stufe dieses Förderungsaufbaues werden nach Ablauf der jährlichen Konzerte im Bundesgebiet besonders hervorragende Leistungen durch den „Auswahlausschuß“ festgestellt. Die betreffenden Künstler sollen zur Verwendung in größeren Aufgaben, gegebenenfalls auch im Ausland, vorgeschlagen werden.

Neue Opern

Neue Opern bringen zahlreiche Bühnen in der kommenden Spielzeit. Viel Unternehmungsgeist beweist die *Stuttgarter Oper* mit der Ankündigung von drei Uraufführungen: „Volpone“ von dem jungen Engländer Francis Burt, „Cyrano von Bergerac“ von dem Stuttgarter Otto Erich Schilling und „Schicksal“ von Leoš Janáček, eine kurz nach der „Jenufa“ entstandene Oper des tschechischen Meisters, in deutscher Bearbeitung von Kurt Honolka. Vier neue Kammeroperen aus drei Ländern wurden als Auftragswerke vom Studio der *Städtischen Oper Berlin* für die Berliner Festwochen einstudiert: „Corinna“ von Wolfgang Fortner, „Fiesta“ von Darius Milhaud, „Aus dem Tagebuch eines Irren“ von dem Engländer Humphrey Searle und „Anaximanders Ende“ von dem Berliner Werner Thärichen. Die *Staatsoper Berlin* plant, zusammen mit Honeggers „Johanna auf dem Scheiterhaufen“, den Einakter „Die Weber von Lyon“ von dem jungen Franzosen Joseph Cosmas, *Hamburgs Staatsoper* bringt den „Grünen Kakadu“ nach Schnitzler von dem kürzlich verstorbenen Richard Mohaupt heraus und als szenische Erstaufführung die deutsche Bearbeitung Honolkas von Dvořáks heroischer Oper „Dimitry“. Für die *Kölner Oper* hat Bernd Alois Zimmermann als Auftragswerk „Die Soldaten“ nach Reinhold Lenz komponiert, Giselher Klebe für die *Deutsche Oper am Rhein* „La peau de chagrin“ nach Balzac. *Darmstadt* will eine noch unbenannte Oper von René Leibowitz auführen, *Nürnberg* den „Mann im Mond“, Oper für die Jugend von Cesar Bresgen. Zur deutschen Erstaufführung bereitet *Frankfurt* Kreneks Einakter „Der Glockenturm“ vor, *Krefeld/Mönchengladbach* André Jolivets „Dolores“, *Kassel* „Krátňava“ von dem slowakischen Komponisten Eugen Suchoň sowie die Neufassung von Cherubinis „Medea“ und *Essen* das bisher nur im deutschen Rundfunk gesendete „Martyrium des heiligen Sebastian“ von Debussy. Die *Deutsche Oper am Rhein* übernimmt als erste bundesdeutsche Bühne Sutermeisters „Titus Feuerfuchs“.

Vom Julius-Weismann-Archiv

Im Auftrage des Julius-Weismann-Archivs hat Wilm Falcke, Archivar und wissenschaftlicher Sekretär dieser 1954 gegründeten freien Vereinigung von Freunden und Verehrern der Kunst des 1950 verstorbenen Komponisten, das Jahrbuch 1957 als Jahresgabe herausgegeben. Als wesentlichste Arbeit enthält das Heft einen Beitrag des jetzt in Schweden lebenden deutschen Strindbergforschers Walter A. Berendsohn über das Thema „August Strindberg und die Musik“. Er schildert die sparsamen musikalischen Eigenversuche des Dichters, seine Begegnung mit musizierenden Menschen, zitiert Stellen aus seinen Schriften, in denen vom Orgel-, Quartett- und Klavierspiel die Rede ist, manchmal tief erregende Situationen, und gibt auch Aussprüche wieder, die er einmal getan hat. In einem Jugendbrief nennt er ein Werk von Beethoven „Geschwätz“, später aber nähert er sich den Klassikern, bleibt aber immer kritisch, tappt auch manchmal, beispielsweise wenn er den Trauermarsch aus der „Eroica“ für die Untermauerung des Unglücks mit dem kleinen Kinde in dem Stück „Der schwarze Handschuh“ verlangt, gründlich daneben. Der Aufsatz darf als ein ergänzendes Kapitel zur Strindberg-Biographie betrachtet werden. Ihm folgt in der Broschüre der Abdruck des von Professor Dr. Otto C. A. zur Nedden erstattete Geschäftsbericht. Die Pressestimmen befassen sich vor allem mit der Inszenierung von Weismanns Strindbergoper „Schwanenweiß“ in Dortmund. In der Rubrik „Mitteilungen“ werden gewesene und bevorstehende Aufführungen von Kompositionen Weismanns behandelt. Den Abschluß bildet ein Nachtrag zum Gesamtverzeichnis der Mitglieder. *Heinrich Schmidt*

Studio in Düsseldorf

Mit Unterstützung der Stadt Düsseldorf richtete René Heinersdorff ein „Studio II“ ein. In dieser Konzertreihe soll ausschließlich „Musik von heute“ erklingen. Jungen ernststrebenden Komponisten soll Gelegenheit gegeben werden, vor einem interessierten Kreis ihre Werke vorzutragen. Dieser Gedanke ist durchaus zu begrüßen, denn es wird damit gleichsam ein neues Forum für „Musica viva“-Konzerte geschaffen, das vor allen Dingen einen Einblick in den schöpferischen Nachwuchs geben kann. Nach den vorliegenden Mitteilungen und Pressestimmen fanden bisher zwei Veranstaltungen im Düsseldorfer Malkasten-Konzertsaal statt, die namentlich bei der Jugend einen lebhaften Widerhall fanden. Am ersten Abend

waren Diether de la Motte, Jürg Baur und C. H. Veerhoff mit mehreren Uraufführungen vertreten. Der zweite Abend brachte Novitäten von Günter Raphael und Bernd Alois Zimmermann, demnach Werke von bereits profilierten Komponisten, ferner Kompositionen des Fortner-Schülers Joachim Blume, des Maler-Schülers Roland Löbner. So stand bereits Gültiges neben Experimentellem. Erfreulich, daß sich Interpreten von Rang dafür einsetzten: der Geiger Helmut Zernicke und der Saxophonist Emil Manz. *d.*

BLICK IN DIE WELT

Volksmusik und Volkstanz

In Lüttich fand kürzlich die 11. Konferenz des International Folk Music Council statt. Die stattliche Anzahl der Teilnehmer (28 Länder aus vier Kontinenten waren vertreten), die Lebhaftigkeit der Diskussion und das teilweise sehr hohe Niveau der Referate bestätigte von neuem die Notwendigkeit und die Aktionsfähigkeit dieses Kreises von Menschen, die sich die Aufgabe gestellt haben, in ihrer Arbeitsgemeinschaft nicht nur die absterbenden oder gar abgestorbenen Traditionen von Musik und Tanz bei den Völkern zu studieren, sondern zudem praktische Überlegungen anzustellen, ob und auf welche Weise der ständig wachsenden Aushöhlung des noch vorhandenen Überlieferungsgutes Einhalt geboten werden kann, ohne daß man an den Realitäten unserer Gegenwart mit Scheuklappen vorbeigeht.

In einem Diskussionsbeitrag machte der Belgier Marinus auf die interessante Tatsache aufmerksam, in welcher Weise sich die Blickrichtung des IFMC während seiner zehnjährigen Arbeitszeit geändert habe. Damals habe man sich dahingehend geäußert, daß die Volksmusik ohne jede Entwicklung sei, daß sie den technischen und sozialen Gegebenheiten der Zeit starr gegenüberstehe und daher zum Tode verurteilt sei. Die diesbezüglichen Referate zeigten demgegenüber eindeutig, daß sich die Volksmusik wandelt, sich wandeln muß, einfach deswegen, weil auch der Träger dieses Gutes lebt und sich wandelt.

Obwohl die Frage von Stabilität und Verwandlung von Traditionen als das Hauptthema der Konferenz angekündigt war, wurde immer mehr deutlich, daß das Schwergewicht auf die verschiedenartigen Probleme der afrikanischen Musik verlagert wurde. Auch hier wurden nicht nur höchst interessante neue Forschungsergebnisse und Film- und Tonaufnahmen vorgelegt, wie z. B. das



Trawanteltanz aus Flandern Foto: Hoerbuerger

verblüffend den alpinen Traditionen ähnelnde Faktum des Jodelns bei einem Stamm im südlichen Kongogebiet, sondern es wurde zugleich auch in vielfältiger Form die Frage aufgeworfen, wie angesichts des auch in Afrika so starken Machteinflusses von Funk und Film oder der sozialen Evolution den afrikanischen Menschen ihre eigene Musik erhalten und eventuell organisch weiterentwickelt werden kann. Vor allem die Beiträge des Südafrikaners *Hugh Tracey*, der sein Leben der Erforschung und Pflege der negerafrikanischen Musik gewidmet hat, zielten auf solche Gedankengänge ab.

Ein drittes Anliegen der Konferenz war die Einführung und internationale Anerkennung einer einheitlichen Tanzschrift. Die Diskussion zu diesem Thema fand einen völlig unerwartet starken Widerhall, was vor allem darauf zurückzuführen war, daß der einführende Vortrag von *A. Knust*, dem Vollender des Labanschen Schriftsystemes durch Ausführungen der Ungarin *M. Szentpal* ergänzt wurden, in denen die großen Möglichkeiten deutlich wurden, welche der systematischen und vergleichenden Forschung durch dieses Hilfsmittel geboten werden können.

Das große Programm wurde ergänzt durch eine Reihe von Veranstaltungen und Exkursionen, bei denen ebensowohl Tänze und Musik aus Belgisch-Kongo und Ruanfa-Urundi geboten wurden, wie auch Tänze des wallonischen und des flämischen Bevölkerungsteiles des Gastlandes. Besonders dankenswert war es, daß man Gelegenheit hatte, die überaus interessante Schwerttanzvariante des flämischen Trawanteltanzes zu sehen, der heute gerade noch von einigen Gilden gepflegt wird.

Felix Hoerbuerger

Internationales Jugendtreffen Bayreuth

Das Jugendtreffen Bayreuth, das alljährlich in Verbindung mit den Richard-Wagner-Festspielen durchgeführt wird, hat wirklich internationales Format gewonnen. Weniger deshalb, weil Teilnehmer aus 25 Ländern der ganzen Welt zusammengekommen waren, sondern vielmehr auf Grund der Tatsache, daß alle möglichen Kulturfragen mit großer Aufgeschlossenheit und Offenheit erörtert wurden und so in ihrem vollen Gewicht erfaßt werden konnten. Natürlich stand das Werk Richard Wagners im Mittelpunkt der geistigen Diskussionen. Aber bei aller Verehrung kam dem Bayreuther Meister kein ausschließliches Interesse zu. Die junge Generation ist nicht mehr gewillt, sich vorbehaltlos für irgend etwas zu begeistern; erst was sie ihr „geistig Eigen“ nennen kann, gilt ihr wert. Gleichgültig, ob es sich um Wagner, Picasso oder Brecht handelt.

So wurden denn in Ausstellungen, Vorträgen, Diskussionen, Seminaren, Arbeitskreisen und Konzerten wesentliche Aufschlüsse über Probleme der Kunst gewonnen, so wie sie sich einer Jugend ergeben, die nach Haltepunkten in einer recht verworrenen Zeitlage sucht. Als Kulminationspunkte solchen Strebens erwiesen sich die internationale Autorenlesung (*John Braine*, *Philippe Sollers*, *Martin Gregor*), die Uraufführung des Bühnenwerkes „*Korruption*“ von *Ralph Wieland* durch das Münchener Theater der Zeit sowie eine internationale Buch- und Musikalienausstellung. In Seminaren wurden an Hand von Schallplatten Stilfragen der Interpretation und Probleme der musikgeschichtlichen Entwicklung behandelt, des weiteren „Grundprobleme des modernen Theaters“ (*Dr. Bunge*), sowie „Wagners Werke von Lohengrin bis Parsifal“ (*Erich Rapp*). Tiefgreifende Ausführungen ergaben Vorträge über „Musik in der technisierten Welt“ (*Jack Bornoff*), „Richard Wagner im Spiegel von Thomas Manns Prosawerk“ (*Martin Gregor*), „Probleme des Lied- und Operngesanges“ (*Hans Joachim Moser*) und „Wagner im Urteil Romain Rollands“ von *André Gaillard*, der außerdem mit seinem famosen *Chanson de Montreux* ein begeisterndes Eröffnungskonzert gestaltet hatte. Den Erfordernissen der aktiven Musikausübung wurde man in einem von *Jaques Bowder* geleiteten Arbeitskreis für Kammermusik gerecht. Die hier gezeigten Ergebnisse wurden in drei Kammermusikabenden sowie in einer Konzertmatinee im Markgräflichen Opernhaus der Öffentlichkeit dargeboten; das Würzburger Kam-

merorchester unter Hermann Rupperti war an deren Erfolg ebenfalls beteiligt. Die weit ausgreifende und übliche Bahnen meidende Programmgestaltung mag dabei besonders erwähnt sein. In der Durchführung des Treffens leisteten Herbert Barth und seine Helfer Hervorragendes.

Walter Kendl

PORTRÄTS

Otto Erich Deutsch 75 Jahre

Wer auch immer Professor Deutsch in den vergangenen Jahren und Monaten begegnen durfte, staunte über die unglaubliche geistige und körperliche Frische des gutaussehenden soignierten alten Herrn, dem man die 75 Jahre seines Erdenlebens einfach nicht glauben möchte. Es ist aber so: Nicht nur Lexika, auch die Personaldokumente des heute wieder in Wien lebenden britischen Staatsangehörigen verbürgen, daß Otto Erich Deutsch am 5. September 1883 in Wien geboren wurde. Betrachtet man aber dagegen das wissenschaftliche Werk des Jubilars, so muß man über die Fülle der historischen, biographischen und bibliographischen Arbeiten des Gelehrten staunen und möchte ihm, von dieser Warte aus gesehen, ein weitaus höheres Alter zutrauen. Eine längst fällige und allseitig erwünschte Bibliographie hätte an die 80 Buchtitel und weit über 1000 Einzelaufsätze anzuführen, Arbeiten, die allerdings nicht nur — wenn auch hauptsächlich — der Musikwissenschaft zugute kommen, sondern auch Themen der Kultur- und Kunstgeschichte sowie der Literaturwissenschaft behandeln.

Die große Bedeutung, die den musikhistorischen Arbeiten von Otto Erich Deutsch zukommt, ist unbestritten. Seine Kenntnisse der Musikbibliographie des 18. und 19. Jahrhunderts sind einzigartig. Ebenso dürfte es kaum einen besseren Kenner der Kulturgeschichte des Wiener Biedermeier geben. Seine Beiträge zur Haydn-, Mozart- und Beethovenforschung werden vielfach ausgewertet und die Ergebnisse als stets zuverlässige Angaben allseitig geschätzt. Durch sein Buch „*Shubert, Thematic Catalogue of all his works*“ (wann wird dieser Katalog endlich in deutscher Sprache erscheinen?) hat er für die Schubertforschung, der er seit Beginn seiner wissenschaftlichen Tätigkeit stets aufs engste verbunden war, ähnliche Pionierarbeit geleistet wie einstens Köchel für die Mozartforschung. Für die von Deutsch entwickelte Art der Dokumentarbiographie war schon sein 1905 erschienenes „*Shubert-Brevier*“ richtungsweisend. Dann folgten weitere Werke dieser Art, vor allem über Schubert und Mozart. Die Arbeiten,

die Deutsch über Händel verfaßt hat, sind vielleicht weniger bekannt, aber deshalb nicht weniger wichtig. Vieles bisher nur in England Erschienene harret da noch der Übersetzung, anderes liegt zur Zeit noch als Manuskript vor.

Die uneigennützig Weise, in der Professor Deutsch allen Kollegen sein bibliographisches Wissen und seine Forschungsergebnisse zur Verfügung stellt, verdient besonders dankbar hervorgehoben zu werden. Auch haben ihm viele englische und österreichische Bibliotheken teils für wichtige Hinweise, teils für die Schenkung von Unikaten, wertvollen Erstdrucke und bibliographischen Seltenheiten zu danken. Mögen dem schaffensfreudigen Gelehrten noch viele Jahre fruchtbringender Arbeit beschieden sein!

Eva Badura-Skoda

Max Butting 70 Jahre

Der jugendliche Siebziger Max Butting, dessen Ehrentag am 6. Oktober ihm viel herzliche Wünsche aus Ost und West einbringen wird, hat für seine Freunde eine rechte Geburtstagsüberraschung bereit: seine erste Oper. Er, der sich Zeit seines Lebens fast ausschließlich der Kammermusik und Sinfonik zuwandte, entdeckte eine späte Liebe zum heiteren Musiktheater. Man darf jedenfalls auf dieses Werk nach K. F. Meyers „*Plautus im Nonnenkloster*“ (Text von Hedda Zinner) gespannt sein. Das Leben hat es dem Berliner Kaufmannssohn, der noch heute in der Nähe seines Geburtshauses in der Brunnenstraße in Berlin Nord wohnt, nicht leichtgemacht. Nach vergeblichen Versuchen als Dirigent und Pianist zog es den jungen Musiker, den Schüler Dreyers, Kloses und Courvoisiers, immer stärker zur Komposition. Beim Donaueschinger Kammermusikfest stellten sich die ersten Erfolge ein. Doch war es Butting nicht möglich, sich ganz der Musik zu widmen. Immerhin brachte ihm seine praktische Mitarbeit am neuerstehenden Rundfunk und der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer mit der Musikkultur dieser Jahre in enge und fruchtbare Berührung. Diese Tätigkeit wurde 1933 jäh unterbrochen: Buttings Wirken und Schaffen war dem neuen Regime unerwünscht. Erst seit 1945 widmete er sich ganz und ausschließlich der Musik. In seinem lesenswerten Buch „*Musikgeschichte, die ich miterlebte*“ (Berlin 1955) findet sich das Bekenntnis, daß er in den zehn Jahren seit Kriegsende mehr als in den über dreißig Jahren seiner früheren Wirksamkeit komponiert habe. Aus den Jahren der Bedrückung und Schwere ist der Siebzigjährige zu einer kompositorischen Haltung ge-

reift, die einen „zwischen den Generationen Schaffenden“ immer näher an Geist und Inhalt unserer Zeit herangeführt hat. Er, der von Reger herkam und dem alles Spießbürgerlich-Satte ein Greuel ist, suchte und fand immer stärker den Weg zu einem lebensnahen und dabei geistig geprägten Musizieren. Für den heute an der Musiksektion der Berliner Deutschen Akademie der Künste Wirkenden sind in dieser Hinsicht seine jüngsten drei Streichquartette und seine einsätzige neunte Sinfonie erfreuliche Dokumente nicht nachlassenden Schaffensdranges. *Ernst Krause*

Ernst Hintze 65 Jahre

Kürzlich vollendete der Direktor des Chores der Staatsoper Dresden, Prof. Ernst Hintze, sein 65. Lebensjahr. Vier Jahrzehnte ist er, allen auswärtigen Angeboten zum Trotz, mit der Dresdner Oper verbunden. Er durchlief fast alle Stufen der Theatermusikerlaufbahn, zunächst als Volontär und Solorepetitor, seit 1925 als stellvertretender Chordirektor, als Studienleiter und Kapellmeister mit Dirigierverpflichtung. 1939 wurde Hintze der Nachfolger von Carl Maria Pembaur. Hintze ist gleichsam ein „Felsen“ im Repertoire- und Premierenbetrieb, ein Helfer und Förderer vieler Zeitgenossen, deren Werke in Dresden aus der Taufe gehoben wurden. Mit seinem Namen sind die Uraufführungserfolge von Sutermeisters „Romeo und Julia“ wie von Wagner-Régenys „Günstling“ verbunden, desgleichen die Resonanz der Orff-Premieren und der deutschen Erstaufführungen der „Scholaren von Krakau“ von Szeligowski und von Chrennikows „Im Sturm“. Seit 1926 steht Hintze als Leiter der Dirigentenklasse der jetzigen Hochschule für Musik im verantwortlichen Dienst der Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses. *Hans Böhm*

ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Der „kostenlose“ Musikunterricht — ein Problem

Kürzlich erschien in einer Tageszeitung ein Inserat, worin der Kreisjugendring die Einführung kostenfreien Musikunterrichts in seinem Heim ankündigte. Gleichzeitig wurden Meldungen für Klavier, Blockflöte und Gitarre von Kindern erbeten, deren Eltern, wie es ausdrücklich hieß, nicht in der Lage seien, ihnen Unterrichtsstunden für diese drei Instrumente zu bezahlen. Welches Echo dies Angebot beim davon „betroffenen“ Personenkreis auslöste, ist nicht bekannt; es bleibt letzten

Endes auch unerheblich. Daß aber zumal die ortsansässigen Klavierpädagogen (der Verfasser dieser Zeilen zählt nicht zu ihnen) sich über diese Aktion, die man ihnen wohlweislich verschwiegen hatte, wenig erbaut zeigten, ist wohl verständlich. Denn schließlich sind nicht nur sie die Leidtragenden bei der ganzen Geschichte, sondern die Sache hat auch noch einen weiteren Haken. Zwar könnte man argumentieren: was nichts kostet, ist meist nicht viel wert — mögen auch die Lehrer in diesem Falle von anderer Seite entschädigt werden. Eine andere Frage aber ist, ob die Eltern der an diesem Unterricht interessierten Kinder wirklich nicht in andere Wege, das dafür übliche Entgelt zu entrichten? Denn eines ist sicher: vom vielgepriesenen Wirtschaftswunder haben, wie so viele Angehörige freier Berufe, die Privatmusikerzieher noch nicht allzu viel verspürt. Wir leben nun einmal in einer Zeit, da weite Kreise auf materielle Güter und Genüsse, die ihnen bislang unerschwinglich waren, nicht länger zu verzichten brauchen. Wer hier über seine Verhältnisse lebt, schränkt dafür lieber die sogenannten „bildungswichtigen“ Ausgaben ein. So ergab erst kürzlich eine Umfrage unter Buchhändlern, daß 47 % aller im Bundesgebiet ansässigen Deutschen noch nie in ihrem Leben einen Buchladen betreten haben! Man erkundige sich doch einmal bei Musiklehrern, wie viele von ihnen in der Lage sind, Preiserhöhungen durch „aufgebesserte“ Unterrichtsgelder auszugleichen! Die wenigsten wollen einsehen, daß auch Musikstunden auf die Dauer von einer Verteuerung der Lebenshaltung nicht unberührt bleiben können — wenn sie überhaupt etwas kosten. Aber siehe da: es geht also auch umsonst, sogar außerhalb der Schule. Ein Narr wäre, wer dafür künftig noch Geld ausgibt! Zugegeben, so mögen nur die Unvernünftigen denken; doch ihrer sind viele, und das Nachsehen haben zweifellos die ernsthaft strebenden, obschon nicht einem Verband angeschlossenen Musiklehrer. Zwar wurde auch jenen, die „organisiert“ sind, wie etwa vom Landesverband Bayerischer Tonkünstler schon vor geraumer Zeit die Einhaltung gewisser Mindestsätze bei der Absprache des Unterrichtshonorars zur Pflicht gemacht. Aber schon das ist ein vielumstrittener Passus — und welchen Nutzen hat er, solange nicht alle in Frage kommenden Privatmusiklehrer Mitglied solcher Verbände sind? Zudem gibt es wohl kaum einen verantwortungsbewußten Musikpädagogen, der nicht „der Regel Güte daraus erwägt, daß sie auch mal 'ne Ausnahm' verträgt“! (wie Richard Wag-

ner seinen Hans Sachs singen läßt) und bei talentierten, jedoch bedürftigen Schülern gelegentlich ein Auge zudrücken würde. Im übrigen aber stehen wir nun einmal auf dem Standpunkt, daß jede Arbeit ihres Lohnes wert ist und entsprechend vergütet werden muß. Deshalb können wir es nicht gutheißen, wenn man den Musiklehrer, „oft nicht der Geringste unter den Künstlern, und seine Fähigkeiten so unterbewertet, daß man sich anheischig macht, sie umsonst in Anspruch zu nehmen.“

Jürgen Völckers

„Der Singerlaß“

Als das Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen jüngst einen Erlaß herausgab, daß in den Schulen mehr gesungen werden solle, setzten sich der Komponist Kurt Erich Eicke, seines Zeichens Realschullehrer in Düsseldorf, und der Librettist Albrecht Fladt zusammen, um diesen Erlaß wortwörtlich in die Wirklichkeit umzusetzen. Aus ihrer gemeinsamen Bemühung entstand die szenische Kantate „Der Singerlaß“, in der der Traum eines Schulhausmeisters, den ganzen Unterricht in Zukunft nur noch singenderweise abzuwickeln, klingende Realität wird. In dieser singenden Schule hüpfen die fröhlichen musikalischen Einfälle durch alle Unterrichtsstunden, ob es sich nun um Schillers „Wilhelm Tell“ im Deutschunterricht, den Lehrsatz des Thales in der Mathematik, das Diktat im Englischen oder die Lurche in der Biologiestunde handelt. Hier wird wirklich alles spielend gelernt, auch wenn die mitwirkenden Schüler — die Bühnendekoration besteht aus zwei richtigen Klassenzimmern — ein wenig überfordert wurden. Das „Musica-viva“-Orchester und die Jungen und Mädchen der Jugendmusikschule erspielten und ersangen der originellen Schulooper im Robert-Schumann-Saal der Stadt Düsseldorf den verdienten durchschlagenden Erfolg. Kurt Erich Eicke dirigierte sein Opus so überlegen und eindringlich, daß jeder „Gag“ zündete. Man darf ihm auch in größerem Rahmen eine eigenschöpferische Leistung von Rang zutrauen. Dieser „Singerlaß“ verdient jedenfalls weiteste Verbreitung.

Friedrich W. Herzog

Opera buffa auf dem Thespiskarren

Zum Darmstädter Heinerfest, dem Fest, das die Stadt alljährlich sich selbst gibt, trat die von Harro Dicks geleitete Operschule der Städtischen Akademie für Tonkunst zum ersten Male an die Öffentlichkeit: mit Haydns Eisenstädter opera

buffa von 1777, „Die Welt auf dem Monde“. Goldonis Libretto, von Treichlinger und Mark Lothar bearbeitet, inszenierte Dicks mit den naheliegenden Typen der alten commedia dell'arte, stellte sie auf einen Thespiskarren, den er auf die Bühne des Orangeriehauses rollen ließ, entblätterte die Wände, auf die Elli Büttner barocke Schwarz-Weiß-Veduten von Venedig gezaubert hatte, und stellte sie als Szenarium um den erhöhten Spielraum. Mit grandiosem Elan wurden alle Hemmungen überspielt und übersungen, eine Unzahl köstlicher komödiantischer Einfälle munter ausgespielt, so entstand lebendiges, sprühendes Theater. Das Musikalische wurde von Helmut Franz famos inspiriert; im Orchester saßen Lehrer und Schüler der Akademie nebeneinander, wetteifernd im lichten, spritzigen Klang. In der solistischen Besetzung waren Tenornöte vergnüglich in tugendsamen Umwandlungen gemeistert. Die hinreißende, vom Geist der Opera buffa durchwehte Aufführung fand begeisterten Applaus, wie man ihn mancher wirklichen Opernaufführung wünschen möchte. In dem Ensemble sah man neben sechs eifrigen Zannis, den Chören und den hübschen Balletteinfügungen ausschließlich Schüler des Instituts, von denen nur einer seine Ausbildung in diesem Semester abschloß. Ein schönes, verheißungsvolles Beginnen!

Gustav Adolf Trumpff

STIMME DES LESERS

Noch einmal zur musikwissenschaftlichen Bibliographie

In Musica, Heft 6, S. 367, meinte eine Leserstimme, daß jene Musikbibliographie, zu welcher ich im Heft 4, S. 235—236 Veranlassung geben wollte, schon existiert, und zwar in der Publikation „Bibliographie des Musikschritftums“ von W. Schmieder, deren bisher erschienene Bände den Zeitabschnitt 1950 bis 1955 betreffen. Gern teile ich die Ansicht, daß diese Bibliographie ein ausgezeichnetes, äußerst nützliches Nachschlagewerk ist. Immer doch bleibt die Tatsache — und eben diese betonte ich in meinem Beitrage —, daß die heutige Musikwissenschaft kein zugängliches Periodicum besitzt, das so bald wie möglich über die Neuerscheinungen berichtet. Dieser so wichtigen Forderung, in kürzester Zeit „regelmäßige und vollständige Informationen“ zu erhalten, kann nie ein Jahrbuch, so ausgezeichnet es sein möge, sondern nur ein Periodicum entgegenkommen.

Zdeněk Vyborný

MISZELLEN

Klingende Burg Sternberg

Ein Besuch bei Peter Harlan

Auch im vergangenen Sommer haben auf der Burg Sternberg im Lipperland wieder *Peter Harlans* Fidel-Spielkurse stattgefunden. Alljährlich über Pfingsten und je einmal im Juli, August und September sammelt der ebenso verdiente wie bekannte Instrumentenbauer Kinder, jüngere und ältere Hausmusikanten um sich, um ihnen in mehrtägigen Kursen das Spiel auf seinen Instrumenten und die rechte Musizierart beizubringen. Anfänger, auch solche, die vorher noch kein anderes Instrument spielten, können nach Abschluß eines Kurses, also nach ungefähr zehn Tagen, ohne Mühe eine beliebige Stimme etwa eines einfachen Chorsatzes von Praetorius mitspielen. Im Zentrum der Sternberg-Kurse steht das Musizieren im Fidelchor: auf Sopranfideln für die Sopran- und Altstimmen, auf Tenorfideln für die Tenor- und Baßstimmen. Dazu treten dann auch noch die Vagansfideln und das Pardessus, Gamben und Lauten, Spinett oder Cembalo und auch die Instrumente des Orffschen Schulwerkes. Auch außerhalb der Lehrgänge finden laufend Führungen durch die Burg, in der Harlan seine reiche, wertvolle Instrumentensammlung untergebracht hat, Vorträge und Burgmusiken im Rittersaal statt. Die Burg Sternberg ist heute eine Stätte deutscher Musikpflege, im Sinne ehrwürdiger Traditionen der Instrumentenbaukunst und des edlen Gedankens der Hausmusik und des Gemeinschaftsmusizierens.

Peter Harlan ist in diesem Jahre 60 Jahre alt geworden. Er stammt aus Berlin, wo sein Vater Walter Harlan, der Dichter des „Nürnbergisch Ei“, Dramaturg am Lessingtheater war. Die Wandervogelbewegung wirkte bestimmend auf ihn ein, bei Ernst Kunze ging er nach Abitur und Weltkrieg in die Instrumentenmacherlehre. Im vogtländischen Markneukirchen machte er sich 1921 selbständig; denn er ging recht eigene Wege: er baute alte Instrumente nach Praetorius' „Syntagma musicum“. Sein großer Weggenosse war Wilibald Gurlitt mit seinen Bemühungen um die Praetorius-Orgel. Bis zum zweiten Weltkrieg entwickelte sich Harlans Werkstatt zu einem tonangebenden Betrieb mit Abteilungen für Blasinstrumente (er baute als erster wieder Blockflöten!), Streichinstrumente, Zupfinstrumente und klavierte Instrumente. Doch Harlan möchte seine Fideln und Lauten, Gamben und Gitarren nicht



Peter Harlan

als Nachbildungen historischer Instrumente betrachtet wissen, sondern als Instrumente, die aus dem Vertrautsein mit der Historie neu gewachsen sind und unserer Schul- und Hausmusik dienen sollen.

Ein seltsames Schicksal hat Peter Harlan auf die Burg Sternberg verschlagen. Als Soldat — das Gepäck seiner in Holland stationierten Truppe verwahrend — erlebte er hier 1945 das Kriegsende. Als er sich dann auf der Burg niederließ, konnte er nicht ahnen, was er zwei Jahre später entdeckte: daß Michael Praetorius, sein eigentlicher großer Lehrmeister, enge Beziehungen zu Burg Sternberg besaß. Den dritten Teil seiner *Musae Sioniae* hat er 1607 dem Grafen Ernst zu Hollstein-Schaumburg und Sternberg gewidmet, den er in der Vorrede als Beschützer und Förderer („fautor und promotor“) der himmlischen Kunst der Musik preist. Das Wappen der Burgherren von Sternberg findet sich in der großen Praetorius-Gesamtausgabe wieder. So ist die Burg heute zum zweiten Male vom Geiste des großen Praetorius erfüllt, im echten und doppelten Sinne des Meisters: als Heimstätte eines Mannes, der baut und musiziert, der forscht und lehrt. Peter Harlan

ist ein Musiker, Handwerker und Künstler in einer Person. Ihn auf seiner klingenden Burg zu erleben, die Radleier auf dem Schoße, singend zur eigenen Spinettbegleitung, philosophierend von geheimnisvollen Zahlensymbolen, von der ewigen Ordnung und Harmonie des Alls — das ist ein unvergessliches Erlebnis. *Wolfram Schwinger*

AUS WISSENSCHAFT
UND FORSCHUNG

Der Stand der Neuen Bach-Ausgabe

Mit dem Erscheinen des Bandes „Trauungskantaten“ liegen nunmehr zehn Bände der Neuen Bach-Ausgabe vor, herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, so daß eine erste Zwischenbilanz möglich ist. Erschienen sind jetzt die Adventskantaten, die Kantaten zum 1. Weihnachtstag, zu den Sonntagen Septuagesimae und Sexagesimae, zum 2. und 3. Ostertag, die Trauungskantaten, die h-Moll-Messe, das Magnificat, die Orgelchoräle der Leipziger Orgelhandschrift, die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach und die sechs Brandenburgischen Konzerte. In Herstellung befinden sich das Weihnachtsoratorium, die Matthäus-Passion, die Kantaten zum 13. und 14. Sonntag nach Trinitatis und die Kammermusikwerke mit Violine. Eine große Zahl weiterer Bände ist in Arbeit, darunter geistliche und weltliche Kantaten, die Johannes-Passion, die Motetten, ein Band Orgelchoräle, das Klavierbüchlein für Friedemann Bach, die Inventionen, Kammermusikwerke, sowie die Orchestersuiten.

Das Vorherrschen der Kantaten in den Veröffentlichungen der ersten Jahre entspricht dem Anteil, den diese Werkgattung im Gesamtchaffen Bachs einnimmt: Etwa die Hälfte aller Bände einer Bach-Gesamtausgabe entfällt jeweils auf das Kantatenwerk. Darüber hinaus darf jedoch nicht verkannt werden, daß gerade die Klavier- und Orgelwerke durch ihre komplizierte Quellenlage oft besonders umfangreiche Vorarbeiten erfordern. Ist es doch z. B. kaum möglich, einwandfrei nachzuweisen, daß Bach in der heute unter dem Begriff der „Französischen Suiten“ bekannten Sammlung gerade diejenigen sechs Werke zusammengefaßt wissen wollte, die wir üblicherweise mit diesem Titel belegen. So gerne die Herausgeber daher auch den Freunden der Klavier- und Orgelmusik schon umfangreichere Bände vorgelegt hätten, so liegt es doch in deren eigenem Interesse, wenn die nötigen

Vorarbeiten dazu nicht überstürzt werden. Daß im Kreise der an der Herausgabe Beteiligten ständig an einer Verbesserung der herausgeberischen Methoden gearbeitet wird, braucht wohl kaum ausdrücklich betont zu werden; andererseits ist festzustellen, daß sich die Editionsgrundsätze auch in ihren zunächst strittigen Punkten (moderne Schlüssel, Klangnotation) voll bewährt haben. Gerade wenn man die Vielheit der Bachschen Notierungsweisen für Instrumente wie Hörner (Bach notiert sie in den Choralkantaten häufig in Klangnotation!), Oboi d'amore, Oboi da caccia nicht nur theoretisch überdenkt, sondern täglich in der Quellenarbeit selbst miterlebt, wird man zu dem Schluß kommen, daß nur ihre Übertragung in Klangnotation den Benutzer vor einer babylonischen Verwirrung der Notierungsweisen bewahren kann. Der Hinweis auf die alte Bachausgabe sagt wenig, denn schon in ihr hat teilweise eine — freilich sehr willkürliche — Vereinheitlichung der Bachschen Notation Platz gefunden.

Die größte Freude bereitet es den Herausgebern natürlich stets, wenn ihre Tätigkeit sich nicht nur in der Verbesserung einzelner Lesarten erschöpft, sondern gleichzeitig zu umfangreichen und häufig auch für die Praxis entscheidenden Neuerkenntnissen führt. Daß zahlreiche Werke jetzt in mehreren Fassungen zugänglich werden, gibt auch dem mit der Quellenlage nicht unmittelbar Vertrauten die Möglichkeit, den Entwicklungsgang des Bachschen Schaffens viel intensiver als bisher zu verfolgen. Immer wieder tauchen aber auch selbst bei mehrfach diskutierten Werken völlig neue Gesichtspunkte auf. Dazu ein paar Beispiele aus der Arbeit der letzten Monate: So konnte die Geschichte der Bachschen Trauungskantate „Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen“ (BWV 195), über die schon manches Scharfsinnige geschrieben worden war, in ganz unerwarteter Weise weiter geklärt werden. Und auch bei der Herausgabe der Arie „Ich will an den Himmel denken“ aus Kantate 166 (in Vorbereitung), die man bisher für die Umarbeitung eines Orgeltrios gehalten hatte, ergab sich plötzlich, daß weder das Orgeltrio noch die Kantatenarie in ihrer bisherigen Form die Originalgestalt des Werkes ausmachen, sondern daß zu der Arie eine — leider verschollene — Violino-Solo-Stimme zu ergänzen ist, die sich aus dem Orgeltrio, einem Arrangement des 19. Jahrhunderts, rekonstruieren läßt. Ausgiebige Neuerkenntnisse in vielerlei Hinsicht

verspricht auch der Band der Johannes-Passion zu bringen.

Alle diese Entdeckungen beweisen, daß wir das Werk Bachs noch keineswegs so vollständig kennen, wie es bisher scheinen mochte. Sie lassen uns erwarten, daß sich auch die künftigen Bände nicht in einer bloßen Wiederholung des bisher bekannten Notentextes erschöpfen werden, sondern daß uns noch eine Reihe wichtiger Neuerkenntnisse bevorsteht.

Alfred Dürr

VOM MUSIKALIENMARKT

Renaissance des Liedes?

In dem unvermindert großen Angebot neuer Musikalien finden sich auffallend viele Titel aus dem Reich der modernen Monodie. Hat die Geschichte des Liedes, die wahrscheinlich noch immer nur der deutschen Musikgeschichte zugehörig bleiben wird, den oft beklagten Tiefpunkt überschritten? Sind wir vielleicht auf dem Wege zu einer wirklich zeitgemäßen Lyrik, welche die romantischen Zeugnisse mitsamt ihren Spätblüten aus unserem Jahrhundert endgültig ablösen kann? Zu einer echten Brücke würde dann wahrscheinlich der in diesem Falle allerdings nicht beteiligte Othmar Schoeck werden können. Wenn wir seinen Namen trotzdem hier nennen, so deswegen, weil zwei neue Liederhefte von Hermann Reutter, dem vielleicht stärksten Liedträger unserer Tage, der nicht zufällig auch die Rolle eines führenden Begleiters übernahm, immer wieder an ihn erinnern, und weil sie zugleich zeigen, wie der Weg des Liedes nach ihm etwa weitergehen könnte. Beide Male greift Reutter allerdings in den dichterischen Vorlagen über den deutschen Raum hinaus; einmal sind es „Drei Zigeunerromenzen“ von Ferdinand Garcia Lorca (in der deutschen Übertragung von Enrique Beck) für eine Singstimme und Klavier (Edition Schott 4943), das andere Mal sind es fünf Negergedichte für eine Baritonstimme und Klavier unter dem Titel „Meine dunklen Hände“ (Edition Schott 4761). Beide Hefte reißen ganz neue Welten einer sozusagen stählernen Romantik, aber zugleich auch einer gemütsstarken, tragischen Lyrik auf. Loras surrealistische Verse werden von Reutter in einen harten, bal-ladesken Ton gespannt, der sogar nach Bänkelsängerweise die Überschriften mit in die Vertonung einbezieht, der rezitativische Sprechpartien ohne Begleitung des Instruments einbaut und mit der Unterscheidung einer „voce naturale“ oder „voce puerile“ weiterhin stark ins Dramatisierende vorstößt. Harmonik und Rhythmik stehen ganz

im Lichte jener bei Reutter aus Oper und Lied her bekannten scharfen Charakterisierungskunst, deren Dissonanzenwelt stets ihre eigene Sprache spricht. Damit ist zugleich auch schon Wesentliches über die Negerlieder gesagt; sie bringen aber gegenüber den Zigeunerliedern eine spürbare Einschränkung der dort manchmal zum Ordiestralen hinüberschielenden Begleitung. Ungewöhnlich sorgsam geht Reutter aber hier mit den beiden Sprachen um: für die deutsche und für die englische Fassung gibt er um der Reinheit der Metren und der Sprachbetonung willen jeweils eine eigene Notierung, die in zahlreichen rhythmischen und sogar melodischen Abweichungen seine tiefe Einfühlbarkeit in jede der beiden Sprachwelten bekundet. In gewisser Hinsicht darf man neben diese Lieder vielleicht Kurt Hessenbergs „Lieder eines Lumpen“, op. 51, stellen (Bärenreiter-Ausgabe 2135), die allerdings textlich als Proben von Wilhelm Busch wesentlich leichter wiegen, wenn sie auch den handfesten Humor mit einem Hauch von Tragik umgeben. Hessenbergs Formen sind etwas kleiner und knapper; er skizziert sozusagen mehr, wie es auch in der meist inventionenhaften Begleitung zum Ausdruck kommt, aber gerade dadurch sitzen die Pointen der Reime und ihrer musikalisch keck erzählenden Umkleidung um so sicherer. Auch hier gibt es kurze Rezitativ-Partien wie etwa im 7. Lied, gibt es kleine aufgeblähte Fiorituren und pathetische Pausen. Alles in allem: ein neuer Beweis der Unerschöpflichkeit des niedersächsischen Philosophen für die Musik unserer Tage, wenn nur ein starkes Gemüt in seine Verse hineinzuhorchen versteht. In Konzert und Gemeinschaft sind diese übrigens Heinz Marten gewidmeten Lieder gleich stark ihrer unmittelbaren Wirkung sicher.

Mit einiger Verwunderung schlägt man danach die „Lieder mit Klavierbegleitung“ von John Dowland auf, herausgegeben von Karl Scheidt (Universal-Edition 11812). Denn der Ton, der uns von diesem vermeintlichen Renaissance-Madrigalisten an der Wende des 17. Jahrhunderts entgegenschlägt, ist schon oft der Ton von Adam Krieger, 50 Jahre später, und könnte sogar gelegentlich schon der Ton der Schemelli-Lieder sein, 130 Jahre später. Die melodische Linie ist weithin von solcher Schmiegsamkeit, Ausgewogenheit und von solchem Reiz, daß man auch die etwas gewaltsame Überführung der übrigen, übrigens aus einer Faksimile-Probeseite ersichtlichen Stimmen in das heutige Klavier gern in Kauf nimmt. Gewissermaßen eine Mitte zwischen dieser „alten Volks-

poesie" und dem oben gekennzeichneten modernen Ton nehmen die „*Sechs Lieder*“ von E. L. Uray ein (Universal-Edition 12528), die textlich von der alten Volkspoesie bis zu R. Schaukal und Ruth Schumann reichen, aber auch musikalisch trotz aller Modernismen sich etwa der Ära Schumann bis Wolf verpflichtet fühlen und z. B. die Tonalität am stärksten von allen bisher genannten Werken ausprägen.

Auch zwei Beiträge aus dem Gebiet des geistlichen Liedes, die diese kurze Schau beschließen mögen, sind kennzeichnend für unsere Zeit. Da steht zunächst der Mann, der auch sonst gern vor dem Chaos unserer Tage kapituliert, Karl Amadeus Hartmann, mit seinem „*Lamento für Sopran und Klavier*“ (Edition Schott 4906), das bezeichnenderweise schon 1943 entstand, aber erst 13 Jahre später in Druck ging. Hier haben wir es mit drei Gedichten von Andreas Gryphius zu tun, deren Folge „*Elend*“, „*An meine Mutter*“ und „*Friede*“ der Komponist kantatenhaft verstanden wissen will. Seine Musik dazu kann sich, bis dahin vielfach zerklüftet, subtil und nervös differenziert, erst in den allerletzten Takten zu dem begehrten Frieden durchringen und steht im Ganzen einem „Kranz schauerlicher Lieder“ viel näher. Das Ganze — ein erschütterndes Dokument der inneren deutschen Not um 1945, das auch durch die immer wiederkehrende christlich-religiöse Beziehung nur wenig aufgehellt wird. Ganz anders aber, weil für die kirchliche Praxis gedacht, will die „*Evangelien-Musik für Orgel und eine hohe Frauenstimme*“ von Siegfried Reda auf Worte aus dem Lukas-Evangelium verstanden werden (Bärenreiter-Ausgabe 435). Hier ist eine Art Neugregorianik einer konzertierend selbständigen Orgel, deren Diktion aber zugleich äußerst knapp gehalten ist, gegenübergestellt; das Ganze ist, um ein Wort dieser Partitur zu gebrauchen, „dynamisch (und wie wir hinzufügen möchten: nicht nur dynamisch) federnd“ gemeint, eine relativ frühe Form liturgisch-konzertierender Orgelmusik, für die jetzt schon eine Reihe typischer Zeugnisse in der evangelischen Kirchenmusik vorliegt.

Otto Riemer

DAS NEUE BUCH

Händel: Sein Leben — sein Werk
Walter Seraukys monumental angelegte *Händel-Monographie* ist als legitime Fortsetzung und Krönung der 1867 unterbrochenen, mit dem Jahre 1740 den biographischen Faden abbrechenden Gesamtdarstellung Friedrich Chrysanders geplant.

Der Gedanke, zunächst einmal Chrysanders Lücke zu schließen, hatte wohl den Verfasser bewogen, Händel zuerst als „Meister des Oratoriums“ darzustellen und damit den zweiten Teil seiner Monographie zuerst in Angriff zu nehmen. Dieser zweite Teil beginnt mit dem 1956 erschienenen dritten Band, betitelt „*Von Händels innerer Neuorientierung bis zum Abschluß des „Samson“, 1738—1743*“¹. Der vierte Band sollte ursprünglich die Darstellung der Epoche der großen Oratorien-schöpfungen abschließen. Die außerordentliche Breite der Darstellung hat jedoch Verfasser und Verleger zu einer Umdisposition des Gesamtplans veranlaßt, die in einem dem neuen Band beigelegten Informationsblatt zum Ausdruck kommt. Der soeben erschienene vierte Band unter dem Titel „*Von Händels „Semele“ bis zum Abschluß des „Judas Makkabäus“, 1743—1746*“ (Bärenreiter-Verlag und Deutscher Verlag für Musik 1958, DM 52.—) erweist sich als ein Halbband von 566 Seiten. Die Fortsetzung, der fünfte Band in der Gesamtdarstellung, der gegen Ende dieses Jahres erscheinen soll, wird dann das letzte Jahrzehnt, vom „*Alexander Balus*“ bis zur englischen Neubearbeitung des Jugendoratoriums „*Il trionfo del tempo e del inganno*“, behandeln. Eine Gesamtdarstellung Händels als „Meister der Oper“ wird im ersten und zweiten Band zu einem späteren Zeitpunkt erfolgen.

Das vorliegende Werk enthält in der Hauptsache sehr gründlich gearbeitete und mit Notenbeispielen verschwenderisch ausgestattete Analysen der Choroper „*Semele*“, des Idyllen-Oratoriums „*Joseph*“ und des Musikdramas „*Hercules*“ (1745), das nicht zu verwechseln ist mit dem später entstandenen „*musikalischen Zwischenspiel*“ „*Die Wahl des Herkules*“ (1750/51). Der zweite Abschnitt des Buches, der mit einem rein biographischen Exkurs über Händel „auf der Höhe des Ruhmes“ anhebt, konzentriert sich hauptsächlich auf die drei großen, von Händels neuerlicher Erkrankung unterbrochenen Oratorien „*Belsazar*“, „*Gelegenheitsoratorium*“ und „*Judas Makkabäus*“, die in den Jahren 1745 bis 1747 entstanden sind.

Seraukys sehr eingehende Würdigung der schöpferischen Entwicklung des Oratorienmeisters hält sich im allgemeinen auf der bereits eingeschlagenen Linie der Darstellung, die vor allem die Ergebnisse der deutschen Händel-Forschung der letzten Jahrzehnte weitgehend berücksichtigt und

¹ Vgl. hierzu meine kritische Würdigung in *Music & Letters*, London, Oktober 1956, S. 388 ff.

kritisch verarbeitet. Doch ist hier erfreulicherweise mit der Einbeziehung anglo-amerikanischer Händel-Literatur ein vielversprechender Anfang gemacht und eine Rubrik „Ergänzungen und Verbesserungen“ zum dritten Band angefügt worden. Die vorbildlich gedruckten Notenbeispiele sind diesmal in einer etwas kleineren Type reproduziert worden. Sehr zu begrüßen ist der vom Verfasser in der Vorbemerkung erstmals geäußerte Entschluß, seine Interpretation der Händelschen Musik nicht ausschließlich auf Chrysanders Gesamtausgabe, sondern soweit wie möglich auch auf den Bänden der neuen „Kritischen Gesamtausgabe“ der „Hallischen Händel-Ausgabe“ fußen zu lassen. Dieser Entschluß kann der Zuverlässigkeit der musikalischen Werkbesprechungen des Buches nur zugute kommen. Ist doch in zahlreichen Fällen Chrysanders Notentext anfechtbar und läßt die genügende Berücksichtigung der erhaltenen Eigenschriften Händels vermissen.

Eine eingehendere Würdigung der wertvollen, rein biographischen Partien in Seraukys Monographie sowie der interessanten Spezialkenntnisse mancher Werkanalyse wird erst erfolgen können, wenn mit Erscheinen des fünften Bandes die spätere Hälfte der Gesamtdarstellung geschlossen vorliegt. Über alle kritischen Einzeleinwände hinweg verdienen die Begeisterungsfähigkeit und der unermüdlige Fleiß des Verfassers auch im Rahmen dieses kritischen Zwischenberichtes gebührende Anerkennung.

Hans F. Redlich

E. T. A. Hoffmann und Webers „Freischütz“

Die angeblichen „Freischütz-Kritiken“ E. T. A. Hoffmanns (Max Hueber-Verlag, München 1957, DM 5.80). Noch immer hält uns E. T. A. Hoffmann in Atem, der Königsberger Geisterseher, der Musiker, Maler, Dichter in einer Person war. Er hat als Komponist die deutsche Musikromantik eingeleitet, hat als Schriftsteller die Musikanschauung des 19. Jahrhunderts entscheidend beeinflusst und ist, wie z. B. Offenbach, Busoni und Hindemith beweisen, mit seinen dichterischen Werken auch für das neuere Opernschaffen wichtig gewesen. Doch gibt es bis heute keine ganz zuverlässige, vollständige Ausgabe seiner musikalischen Schriften. Dank der Forschungen und Funde G. Ellingers und H. von Müllers, deren Spuren E. Kroll, F. Schnapp, F. Hasselberg, K. Kanzog, W. Kron und andere folgten, kennen wir heute etwa 50 Musikkritiken Hoffmanns. Dreißig, und

zwar überwiegend Werkwürdigungen, lieferte er in den Jahren 1809–15 für die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung, zwanzig, vornehmlich Aufführungskritiken, erschienen in den Jahren 1815–21 in Berliner Blättern, voran in der Vossischen Zeitung und im Dramaturgischen Wochenblatt. In der dringend notwendigen Neuausgabe der musikalischen Schriften Hoffmanns werden aber die „Freischütz“-Kritiken nicht enthalten sein, denn — sie stammen nicht von Hoffmann.

Das hat mit großem Scharfsinn Wolfgang Kron in seinem Buch nachgewiesen, dessen Untersuchungen auf eingehenden Quellenstudien beruhen und teils sachlich-historischer, teils sprachkritischer Natur sind. In den Äußerungen der Bekannten Hoffmanns, voran C. M. von Webers und seiner Zeitgenossen, fehlen fast überall Hinweise, die auf Hoffmann als den Verfasser der fünf „Freischütz“-Kritiken deuten. Allein der blutjunge Julius Benedict, der Schüler Webers, scheint an diese Verfasserschaft geglaubt zu haben, und von ihm aus verbreitete Webers Sohn und höchst unzulänglicher Biograph diesen Glauben als Gewißheit. Tatsächlich lassen sich, wie Kron überzeugend ausführt, in den „Freischütz“-Kritiken weder inhaltlich noch sprachlich irgendwelche entscheidenden Gemeinsamkeiten mit Hoffmanns sonstigen Musikkritiken nachweisen. Hoffmann konnte seine Absicht, über den „Freischütz“ zu schreiben und so Webers sehnlichem Wunsche zu entsprechen, schließlich nicht verwirklichen. Zunächst mochte er befürchten, daß durch sein Eintreten für Weber seine freundschaftlichen Beziehungen zu dem allmächtigen Spontini getrübt würden, dann aber lockerten sich nach der Berliner Uraufführung des „Freischütz“ im Sommer 1821 seine Bindungen zur Vossischen Zeitung immer mehr, und zu Beginn des Jahres 1822 erkrankte er schwer und konnte mit Mühe nur noch seinen dringendsten literarischen Verpflichtungen nachkommen. Weber aber, dem Bewunderer seiner „Undine“, blieb er bis zu seinem Tode freundschaftlich verbunden.

Als Verfasser der „Freischütz“-Kritiken vermutet Kron einen ständigen Mitarbeiter der Vossischen Zeitung, dessen Name allerdings nicht mehr festzustellen ist. Der Wert der Kronschen Schrift wird erhöht durch den Abdruck der bisher unbekannten vollständigen Fassung von Hoffmanns Besprechung der Oper „Die Alpenhütte“ von J. P. Schmidt und durch ein kritisch kommentiertes Verzeichnis von Hoffmanns Beiträgen für Berliner Blätter, das für eine künftige Gesamtausgabe seiner musikalischen

Schriften ebenso wichtig ist wie Friedrich Schnapps Zusammenstellung der Rezensionen Hoffmanns für die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung (Neue Zeitschrift für Musik 1957, Heft 11) und wie die 1955 im Berliner Akademie-Verlag erschienene, von Kanzog und Kron geschaffene Neubearbeitung des Hoffmann gewidmeten Teiles des Karl Goedeckeschen „Grundrisses zur Geschichte der deutschen Dichtung“. . . . Erwin Kroll

Junge Komponisten, junge Exegeten

Den Mut, konsequent junge Komponisten der westlichen Avantgarde zu drucken, haben nicht viele Verleger. Die Aufgabe, ihre Werke dann auch noch kommentieren, präparieren, propagieren zu müssen, scheint heute unerläßliche Zubuße zu sein. Als „Information“ über den kompositorischen Stand gibt Herbert Eimert seit 1955 eine exklusive Schriftenfolge „die reihe“ heraus (Universal Edition, Wien). Von den vier bisher vorliegenden Heften hat die Webern gewidmete Schrift zweifellos eine empfindliche Lücke geschlossen, fürs erste jedenfalls. Beachtung heischen indes auch die anderen Hefte: über „Elektronische Musik“, über „Musikalisches Handwerk“ und neuestens über „Junge Komponisten“ (Heft 4, DM 4.—). Gemeint sind mit den „Jungen“ in erster Linie die dem Studio des WDR Köln verbundenen oder verbunden geweseneten jetzt auch schon 30- bis 40jährigen: eine Phalanx, die von Stockhausen, dem Mit-herausgeber der „reihe“, über das Triumvirat Nono-Maderna-Berio bis zu Boulez und Pousseur nebst Bo Nilsson abgesteckt ist und der noch Klebe, Zimmermann sowie gar Henze beigesellt stehen. Das Neuartige der „Information“ beruht darauf, daß diese „Jungen“ ausschließlich durch „Junge“ interpretiert werden: durch Workteam-Kollegen im Kölner Elektronenlabor wie G. M. Koenig und György Ligeti, durch Mitarbeiter im Kölner Funk-Nachtprogramm wie W.-E. v. Lewinsky, H.-K. Metzger, Udo Unger, denen neben weiteren, im Einsatz für das Neue bekannt gewordenen Namen wie Rudolf Stephan (Henze) oder Reinhold Schubert (Zimmermann) auch unbekanntere wie G. Mazoni, P. Santi und D. Schnebel angeschlossen erscheinen. Ziemlich neuartig ist zum anderen die Verfahrensweise, d. h. die durchweg verbissenen minutiöse mikrostrukturelle Analyse am Einzelwerk. Einer „Verdichtung des Tonmaterials“ bei den jungen Komponisten soll offenbar eine Detaillierung der Analyse bei ihren jungen Exegeten entsprechen. So radikal materialbezogen, ja bisweilen in der Tat

„materialfetischistisch“ das bewerkstelligt ist, so entschieden sind beide ebenso offenbar der Gefahr, darüber Geist und Gestalt aus dem Blick und Griff zu verlieren, nicht oder nicht immer entkommen, was freilich bei dem Stand der Dinge erklärlich sein dürfte. Vielleicht nämlich werden Objekt und Methode einem weiteren Kreis von Hörern und Lesern im Abstand kommender Jahre einmal aufschlußreicher begegnen als derzeit bereits. Aufschlußreicher im negativen oder im positiven Sinn: Werk-Idee und Werk-Diagramm von Nonos „Canto sospeso“ oder Klebes „Elegia Appassionata“, um nur zwei jenseits aller „Mandarinspiele“ hochexpressive, ganz und gar nicht esoterische „Zeitstücke“ dieser Jungen zu benennen. Das Kapitel der Werk-Wirklichkeit aber, der Ohnmacht oder der Strahlkraft solcher kompositionstechnisch seriell oder wie auch immer disziplinierter Werke beginnt sich schon abzuzeichnen. Und es wäre durchaus nicht uninteressant gewesen, wenn dazu die eine oder die andere (nun wirklich nonkonformistische) Stimme, Schau oder Wertung aus der jetzt mittleren und der älteren Experten-Generation mitaufgenommen worden wäre. Statt dessen bringt das Heft ein polemisches Doppel-„Intermezzo“ sozusagen über „Adorno und die Folgen“, d. h. über die Problematik dialektischer Wert-Anagramme in Fragen „serieller“ oder „neuer“ Musik. Sicher nicht unforsch. Indes: wer jüngstens Adornos *salto mortale* im Kölner Funkhaus gelegentlich des Versuchs zu einem öffentlichen „Streitgespräch“ um die elektrogenen Kompositionen von Stockhausen bewohnte, könnte zu dem qui-pro-quo solcher Polemiken einmal mehr verwirrt, zumindest aber verwundert auf die Avantgarde samt Steigbügelhalter und Trabanten schauen.

Heinrich Lindlar

Die Reisebriefe

Mendelssohn Bartholdys

Als Einundzwanzigjähriger unternahm Felix Mendelssohn Bartholdy eine Bildungsreise nach Italien. Der Niederschlag dieser Jahre von 1830 bis 1831 spiegelt sich nicht nur in seinem kompositorischen Werk, sondern auch in einer reichen Fülle von Briefen, die er an seine Eltern und Geschwister richtete. Sie gehören gewiß zu den schönsten Zeugnissen für die geistige Aufgeschlossenheit seines Wesens. Er sieht darin Landschaft, Mensch und Kunst als unlösbare Einheit, und man spürt die formenden Kräfte, die davon ausstrahlen. Als „Briefe einer Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz“ liegen sie jetzt in einer Neuausgabe

von Peter Sutermeister vor (Verlag Max Niehans, Zürich, DM 19.50). Der Herausgeber konnte auf die Originale zurückgehen, so daß viele persönliche Züge erst jetzt ins rechte Licht treten, die bislang unterdrückt wurden. Kluge Anmerkungen kommentieren den Text. Die Briefe beginnen mit einem Bericht aus Weimar und enden mit einer pastellhaft zarten Schilderung aus Lindau. Dazwischen liegen jene Erlebnisse, die für Mendelssohn Anlaß zum Erzählen wurden: Florenz, Rom, Neapel mit seiner eigenen Atmosphäre, aber auch die Schweiz mit der Großartigkeit der Naturerlebnisse. Es gibt kaum einen eleganteren Briefschreiber als Mendelssohn. Die Kunst seiner Darstellung gipfelt in persönlicher Wärme, suggestiver Anschaulichkeit, sensibler Einfühlung und heiter durchsonnter Offenheit. Geschliffen im Stil, farbig im Milieu, temperamentvoll in der subjektiven Äußerung verraten diese beglückenden Dokumente bis in die letzte Nuance einen Menschen und Künstler von nobler Gediegenheit. Der Wert des Buches wird durch Aquarelle und Zeichnungen aus Mendelssohns Reiseskizzenbüchern erhöht, die den geistig klaren Romantiker in seiner ganzen Vielseitigkeit aufzeigen. Der Herausgeber fügt noch als Anhang ein Lebensbild Mendelssohns hinzu, das vor allem neue familiengeschichtliche Perspektiven eröffnet.

Essays über Musik

Es gibt wenig Musiker, die so scharfsinnig ihre Gedanken zu so verwickelten Problemen überzeugend darlegen können, wie es bei der zeitgenössischen Musik der Fall ist. Ernst Krenek besitzt diese Fähigkeit in hohem Maße, wie sein neues Buch „Zur Sprache gebracht“ beweist (Verlag Albert Langen / Georg Müller, München 1958, DM 24.—). Es handelt sich um eine Folge von Essays, die zu den verschiedensten Problemen der Musik Stellung nehmen. Ihre Thematik gleicht einem Kaleidoskop: Farbige Randbemerkungen von prinzipieller Bedeutung sind es, die von Schubert bis zu Arnold Schönberg, von Mozart bis zu Alban Berg, von der Operette bis zur elektronischen Musik reichen. In der oft aphoristischen Darstellung, die natürlich auch ihre Spiegelung im eigenen Werk Kreneks findet, tauchen Gedanken auf, die schlaglichtartig die Situation der Zeit beleuchten, Probleme aufwerfen und klären. Ein außergewöhnliches Buch demnach, das den Fragenkreis nach Sinn- und Wertgehalt heutiger Musik von den verschiedensten Seiten antönt, dabei auch aus historischer Sicht heraus kräftige Lichter aufblitzen

läßt. Trotz der Verschiedenwertigkeit der thematischen Bausteine durchzieht die Darstellung ein geschlossenes Streben, das durch eine Untersuchung des Gültigen in der Kunst gekennzeichnet ist. Bedeutsam, daß dieses Bild der Gegenwarts-musik stets sachlich klar erfassbar bleibt und auf seiner Eigengesetzlichkeit heraus entwickelt wird. Die dialektische Schärfe von Kreneks Darstellung zeigt sich allorten. Die Essays aus einer mehr als 30jährigen publizistischen Tätigkeit des Autors dürften in dieser Fassung als einer der aktuellsten Beiträge zu Fragen des gegenwärtigen Musiklebens bezeichnet werden. Sie wurden herausgegeben von Friedrich Saathen.

Günter Hauswald

Musik im Rhein-Maas-Raum

Unter diesem Titel legt die fleißige und fruchtbare Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte als 19. Heft ihrer Beitragsreihe den Bericht ihrer Jahrestagung 1956 in Schleiden/Eifel vor, herausgegeben von C. M. Brand und K. G. Fellerer (Arno Volk-Verlag, Köln, DM 5.80).

Joseph Smits van Waesberghe berichtet aus bisher unbekannten archivalischen Quellen über „Die ‚Chorales‘ der St. Servatiuskirche in Maastricht“. Es ist die wechselvolle Geschichte (1106 bis Ende 18. Jh.) der dortigen *pauperes scolares*, der „armen Schüler“, denen für ihren kirchlichen Chordienst Unterhalt und Unterricht gestiftet wurde — eine sehr lehrreiche Studie über ein interessantes sozialgeschichtliches Kapitel des Kirchengesangs. José Quitin skizziert die Biographie des Lütticher Musikers Gilles Hayne (1590—1650), Kapellmeister Ferdinands von Bayern, Domherr und Kantor zu Lüttich, Superintendent der Düsseldorfer Kapelle unter Wolfgang Wilhelm von der Pfalz. Sein Festhalten am reinen Satz der römischen Schule sei bezeichnend für die konservative Haltung der Lütticher Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts, die Quitin glaubhaft durch die hier herrschende Musikauffassung der Jesuiten zu begründen sucht. Es folgen drei Berichte über Orgel und Orgelbau im nordbrabantischen und rheinischen Raum: Maarten Albert Vente stellt in den Mittelpunkt seines Beitrages den hochbedeutenden Orgelbauer Hendrick Niehoff, der im 16. Jahrhundert die Synthese zwischen dem niederländischen und rheinischen Orgelbau vollzog; Hans Klotz schreibt über den rheinischen Orgelbau im 18. Jahrhundert, besonders über die Orgelbauerfamilie Stumm und König, mit zahlreichen Dispositionsbeispielen; über die 1956 erfolgte Restauration der von Chr.

L. König in der Schleidener katholischen Schloßkirche 1770/71 erbauten Orgel berichtet *Hans Hulverscheidt*. *Rudolf Haase* macht Mitteilung über den Krefelder Seidenfabrikanten *Johann Heinrich Scheibler* (1777–1837), dessen liebhaberrische akustische Interessen sich besonders für die Geschichte der Harmonika und des Kammertons („Krefelder Stimmung“ 1834) auswirkten. Abschließend skizziert *Julius Alf* die Schumann-Pflege und Schumann-Tradition im Rheinland und kommt an Hand einer Chronik der Niederrheinischen Musikfeste zu der Feststellung, daß Schumanns symphonisches und chorisches Werk auch hier noch immer vernachlässigt werde.

Hans Heinrich Eggebrecht

Zum Partiturspiel

Drei Eigenschaften zeichnen das Büchlein „*Die Kunst des Partiturspielens*“ (Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee und Wunsiedel, DM 8.—) von *Theodor Jakobi* aus. Es ist übersichtlich, verständlich und ehrlich. Übersichtlich durch die klare, eingemäße Gliederung des Stoffes, verständlich, da es auch Liebhabern die Möglichkeit gibt, den Ausführungen zu folgen und ehrlich, weil auf die natürlichen Grenzen des Partiturspiels offen hingewiesen wird. Wie wohlthuend, wenn in einem Leitfaden, der für den praktischen Gebrauch bestimmt ist, die Theorie aufs äußerste beschränkt wird und Hinweise für die Praxis dominieren, denen die langjährige Erfahrung des Autors zugrunde liegt. Ohne starre Dogmatik werden die heiklen Probleme und ihre möglichen Lösungen dargestellt und so mancher „Trick“ zum Wohle eines flüssigen Partiturspiels aufgezeigt. Sehr richtig die Forderung, um ein einwandfreies klaviermäßiges Vom-Blatt-Spielen zu erreichen, alle verwandten Disziplinen wie etwa Harmonie- und Kontrapunktlehre, Gehörbildung zu vereinen; sehr nachahmenswert das tägliche halbstündige Übungsprogramm vom Bach-Bargiel bis zum Spiel einer mehrstimmigen Partitur, wobei auf das Singen einer der Stimmen mit Recht besonderer Wert gelegt wird. Eine große Hilfe stellt die Tabelle bezüglich der Transposition der Tuben bei Wagner und Bruckner dar, ein Fingerzeig, der viel Zeit und Mühe spart. Besonders allen werdenden Kapellmeistern sei dieses Büchlein sehr ans Herz gelegt.

Carl Gorvin

Das Musikediktat in der Schule

In einer Neuauflage erschien das Buch „*Musikediktat*“ von *Heinrich Martens* (Mösel Verlag,

Wolfenbüttel, DM 6.80). Führten beim Erstdruck (1929) die Überlegungen des Verfassers dazu, die gestellten Aufgaben „über die Leistungsgrenze der damaligen höheren Schule“ hinauszuführen, so erscheint uns bei den heute um die Hälfte gekürzten Unterrichtsstunden die Berücksichtigung des Musikediktats in jener angestrebten Form an den höheren Lehranstalten kaum möglich. In den Bestimmungen über den Musikunterricht an Mittelschulen in Preußen vom 1.12.1925 heißt es: „Das Musiks Schreiben und -lesen begleite den Unterricht als stark erzieherische Tätigkeit von Anfang an auf jeder Stufe.“ In den jetzt gültigen Lehrplänen werden in den ersten (untersten) Klassen zwar noch „rhythmische und melodische Musikediktate“ gefordert, in den zweiten Klassen nur noch die wichtigsten Taktarten und rhythmischen Werte in gelegentlicher Verbindung mit dem Musikediktat verlangt, in den folgenden Klassen fehlt aber jegliche Forderung des Musikediktats. Da das vorliegende Buch aber gerade aus der Notwendigkeit entstanden ist, „dieses Teilgebiet (Musikediktat) in unsere schulmusikalischen Aufgaben einzureihen“, tritt die Diskrepanz zwischen dem vom Verfasser und dem von den Schulbehörden unserer Tage angestrebten Ziel deutlich zutage. Diese Feststellung mindert keineswegs den Wert des Buches, nur wird der ursprünglich angesprochene Personenkreis kaum mehr damit erreicht. Martens gibt eine Reihe wertvoller methodischer Fingerzeige, ohne seine Vorschläge als die allein gangbaren zu bezeichnen. Seine Hinweise auf die Anforderungen, die beim Musikediktat an die Konzentrationskraft des Schreibenden gestellt werden, auf das dadurch gestärkte Tongedächtnis und das bewußte Singen, auf die positiven Auswirkungen einer systematischen Pflege des Musikediktates, das niemals etwa Selbstzweck sein kann, sind heute ebenso gültig wie 1929. All denen, die sich des Wertes von Musikediktaten im Unterricht bewußt sind und sie pflegen, wird das Buch ein willkommenes Helfer sein.

Martin Lange

Blick in kirchenmusikalische Praxis

In dem Buch von *Martin Blindow* „*Die Choralbegleitung des 18. Jahrhunderts in der evangelischen Kirche Deutschlands*“, Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 13 (Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1957, DM 12.80) läßt schon die in reichlichen Anmerkungen verzeichnete und zitierte Literatur die gründliche Vertrautheit des Verfassers mit dem Problemkreis seines Themas erkennen.

So sehr ihn die scheinbaren Äußerlichkeiten der Choralbegleitung im Bachzeitalter beschäftigen wie etwa die Fermate, Harmonisierung der Kirchentöne, Ornamentik oder die Zwischenspieltechnik in ihren verschiedenen Formen, so sehr dringt er doch auch in geistesgeschichtliche Zusammenhänge ein, wenn er z. B. den Affekten und ihrer Darstellung in der Choralbegleitung, nicht zuletzt in Zusammenhang mit der aufschlußreichen Studie von Schmitz über die „Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Bachs“ immer wieder nachgeht. Wenn auch die ganze Untersuchung im we-

sentlichen auf dem abgeschlossenen Feld der Historie bleibt und unserer gerade in diesen Dingen wieder sehr bewegten Gegenwart eigentlich nur noch sagen kann, wie es einmal war, ohne daß sie von dort her viel lernen könnte, so ist doch das historisch-wissenschaftliche Verdienst diese Arbeit, nicht zuletzt durch die Anhänge über die Verbreitung der Generalbässe im 17. und 18. Jahrhundert und durch den aufschlußreichen Notenanhang so eindeutig, daß man sie gern als Positivum der hymnologischen Forschung bejaht.

Otto Riemer

MUSICA-NACHRICHT

In Memoriam

Prof. *Clemens Meyer*, Musikwissenschaftler und Musikforscher in Schwerin, ist im Alter von 90 Jahren gestorben. Er war 47 Jahre lang ehrenamtlicher Kustos der Musikaliensammlung der Mecklenburgischen Landesbibliothek.

Willy Duvoisin, Staatsintendant des Münchener Gärtnerplatz-Theaters, verunglückte am 8. September tödlich bei Meßkirch in Südbaden.

Carl Günther, der bekannte lyrische Tenor und Ehrenmitglied der Hamburgischen Staatsoper, starb am 9. September im 73. Lebensjahr.

Geburtstage

Arnold Ebel, der an der Berliner Hochschule für Musik eine Kompositionsklasse leitete, feierte seinen 75. Geburtstag. Als Komponist war er Schüler von Max Bruch.

Fritz Soot, der berühmte Wagner-Tenor, der in Dresden studierte und in Berlin lange Jahre wirkte, wurde 80 Jahre alt.

Kurt Schroeder, der ehemalige musikalische Leiter des Hessischen Rundfunks, wurde am 6. September 73 Jahre alt.

Marcel Mihalovici, der in Paris lebende bedeutende Komponist, wird am 22. Oktober 60 Jahre alt.

Ehrungen und Auszeichnungen

Paul Schmitz, Generalmusikdirektor in Kassel, wurde mit der Goethe-Medaille des Landes Hessen ausgezeichnet.

Prof. *Hans Emge*, der bis 1952 eine Meisterklasse für Gesang an der Badischen Hochschule für Musik Karlsruhe leitete, wurde anlässlich seines

80. Geburtstages mit dem Bundesverdienstkreuz 1. Klasse ausgezeichnet.

Edmund von Borde, der 38jährig 1944 vor Nettuno gefallen ist, wurde in besonderer Weise geehrt. Die Stadt Bensheim-Auerbach, wo die Witwe des Komponisten lebt, benannte einen Platz nach ihm.

Ernennungen und Berufungen

Grete von Zieritz, die als Komponistin bedeutend hervorgetreten ist, wurde vom Österreichischen Bundespräsidenten zum Professor ernannt.

Werner Gößling ist der neue Leiter des Wilhelmshavener Symphonieorchesters.

Hubert Reichert wurde zum neuen Dirigenten des Westfälischen Symphonieorchesters Lünen berufen.

Von den Musikinstituten

Das Mozarteum Salzburg führte eine Internationale Sommerakademie durch. An den Dirigenten-, Musik- und Theaterkursen nahmen weit über 400 junge Künstler aus 35 Ländern teil. 75 Teilnehmer kamen aus Deutschland.

An der *Landeskirchenmusikschule Herford* veranstaltete der Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik einen Internationalen Chorleiterlehrgang unter Leitung von Prof. Dr. Wilhelm Ehmman. Die Teilnehmer setzten sich vor allem aus Musikerziehern und Kirchenmusikern zusammen. Mehr als die Hälfte kamen aus dem Ausland. Mitarbeiter waren Frauke Haasemann, Harry Meredith, Walter Weyler, Wilhelm Keller. Den Abschluß bildete eine Abendmusik im Münster mit Werken von Scheidt, Schütz, Pepping, Driessler und Reda.

Das *Deutsche Singschullehrer- und Chorleiter-Seminar Augsburg* unter Leitung von Josef Lautenbacher veranstaltet gegenwärtig einen Lehrgang, der Leiter und Lehrer für öffentliche Singschulen und Chöre herantut.

Vom *Städtischen Konservatorium Berlin* erzielte der Studierende Reinhard Schwarz bei einem Festkonzert des Internationalen Jugendtreffens in Bayreuth einen besonderen Erfolg mit einem Mozartschen Klavierkonzert.

Verbände und Vereine

Der *Verband Deutscher Geigenbauer* veranstaltete eine Verbandstagung in Hamburg, in deren Mittelpunkt die Sorge stand, wie der Geigenbau vor den Gefahren bewahrt werden kann, die ihm durch die Serienherstellung von Instrumenten drohen.

Der *Verband Evangelischer Kirchenchöre Deutschlands* führte eine Zentralratstagung in Bielefeld durch. Wichtige Veranstaltungen waren die Greifswalder Bach-Woche und das Stuttgarter Bach-Fest sowie der Kongreß für Kirchenmusik in Oslo, an denen der Verband beteiligt war.

Musikfeste und Tagungen

„*Europa in Lied und Tanz*“ hieß die letzte große Veranstaltungsreihe zur 800-Jahrfeier der Stadt München.

Das *Festival von Athen* brachte neben Werken von Sophokles, Euripides und Aristophanes auch eine Oper von Gluck.

Die *Luzerner Festwochen*, die in diesem Jahr zum 20. Male stattfanden, vermittelten eine Reihe hervorragender Konzerte mit internationalen Orchestern, Dirigenten und Solisten.

Brahms-Tage fanden in Tutzing am Starnberger See mit bedeutenden Solisten statt.

Die *Tagung des Zentralinstituts für Mozart-Forschung* vom 27.—30. August, veranstaltet von der Internationalen Stiftung Mozarteum, trug mit einer Reihe von Referaten führender Musikwissenschaftler zur Klärung der Mozart-Forschung bei.

Kulturtage in Schleswig fanden vom 3.—7. September statt. Sie brachten eindrucksvolle Konzerte und Feierstunden mit klassischer und moderner Musik.

Die *10. Herzberger Bach-Woche* bei Aarau in der Schweiz, veranstaltet vom Internationalen Institut für Jugend- und Volksmusik Trossingen, leitete Fritz Jöde.

Die *3. Internationale Musikpädagogische Konferenz* in Kopenhagen wurde mit Unterstützung der UNESCO und des Dänischen Unterrichtsministeriums durchgeführt. Über 200 Vertreter des

nordischen Kongresses der Musikpädagogischen Union sowie 200 Musikpädagogen aus 30 Ländern der Welt nahmen teil.

Bei den *Kasseler Musiktage* vom 3. bis 6. Oktober werden zwei neuentdeckte doppelchörige Psalmen von Heinrich Schütz aufgeführt. Ferner findet die erste öffentliche Aufführung des Gesamtwerkes der „*Lamentatio Jeremiae Prophetarum*“ von Ernst Krenek statt. Der Komponist erläutert sein Werk. Das Kasseler Staatstheater bringt Cherubinis Oper „*Medea*“.

Die *Donaueschinger Musiktage* am 18. und 19. Oktober vermitteln vor allen Dingen neue Werke von Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez.

Ein *Festival Musicale Busoni* findet vom 5. bis 12. Oktober in Empoli statt.

Die *9. Musiktage* im Kreis Lübbecke vom 9. bis 25. Oktober bringen vor allem Musik alter und neuer Meister.

Die *Siebente Woche der leichten Musik* veranstaltet der Süddeutsche Rundfunk vom 20. bis 23. Oktober in Stuttgart. Das einleitende Referat hält Prof. Dr. Erich Valentin.

Eine *Berliner Orgeltagung* findet vom 23. bis 26. Oktober statt, in deren Mittelpunkt die neuerbaute Orgel der Matthäuskirche zu Berlin-Steglitz steht.

Die *Lemgoer Orgeltage* in der alten Hansestadt werden in diesem Jahr vom 30. Oktober bis 3. November abgehalten. Sieben Orgelkonzerte führender Organisten stehen im Mittelpunkt; Chor- und Kammerkonzerte sowie abendfüllende Werke, darunter Willy Burkhardts „*Gesicht Jesajas*“ runden die Tage ab.

Englisch-deutsche Musiktage werden von Schloß Elmau für den 6. bis 13. Januar 1959 angekündigt. Führende Musiker Englands wurden zur Mitwirkung gewonnen.

Eine *Mozart-Festwoche* unter Berücksichtigung des Georg-Friedrich-Händel- und Joseph Haydn-Gedenkjahres veranstaltet die Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg vom 18. bis 28. Januar 1959. Solisten von Rang wurden für die Konzerte und Opernaufführungen verpflichtet.

Das *2. deutsche Sibelius-Fest* wird 1959 in Kassel stattfinden.

Die *Bayreuther Festspiele* 1959 finden vom 23. Juli bis 25. August statt. Wieland Wagner wird den „*Fliegenden Holländer*“ neu inszenieren. „Der Ring des Nibelungen“ wird im kommenden Jahre nicht aufgeführt werden.

Preise und Wettbewerbe

Beim Wettbewerb für zeitgenössische Musik in der japanischen Stadt Karuizawu erhielt der Hamburger Komponist Roland Kayn, Schüler von Boris Blacher, den Preis für das beste Werk eines nicht-japanischen Komponisten der jungen Generation. Ausgezeichnet wurde sein Kammerkonzert für sechs Solobläser und Schlagwerk.

Einen Förderungspreis der Bayerischen Akademie der schönen Künste München erhielt Josef Anton Riedl. Anlässlich der Münchner 800-Jahrfeier wurde von ihm das „Stück für Streicher, Klaviere und Schlagzeug mit stereophonischer Verstärkung 1955“ uraufgeführt.

Österreichs Rundfunk und Fernsehen haben gemeinsam mit der Stadt Salzburg und dem Internationalen Musikrat einen „Opernpreis der Stadt Salzburg“ geschaffen, der für Fernsehoperen im Stil einer Kammeroper und mit einer Aufführungsdauer von 90 Minuten mit 1000 Dollar dotiert ist.

Zum 14. Internationalen Musikwettbewerb in Genf haben sich 342 Kandidaten aus 36 Ländern angemeldet. Das Schlußkonzert am 4. Oktober übertragen zahlreiche Radiostationen.

Der 5. Internationale Vokalistenwettbewerb in 's-Hertogenbosch wurde von ungefähr 100 Sängern aus 15 verschiedenen Ländern wahrgenommen.

Zum 7. Internationalen Wettbewerb der Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland hatten sich 209 junge Künstler aus 27 Ländern aller Kontinente gemeldet.

Der Internationale Wettbewerb „George Enescu“ in Bukarest hatte zahlreiche Teilnehmer zu verzeichnen. Die gleichzeitig stattfindenden Internationalen Festspiele waren durch die Mitwirkung bedeutender Künstler ein großer Erfolg.

Von den Bühnen

Werner Egks Oper „Der Revisor“ ist seit vielen Jahren die erste deutsche Oper, die im Londoner Sattlers Well's Opernhaus ihre Erstaufführung erlebte.

Joseph Haydns letzte Oper „Orpheus und Eurydike“ wird in der neuen Übersetzung von W. M. Treichlinger Mitte März 1959 am Stadttheater Luzern aufgeführt.

Das Stadttheater Cottbus bringt zur Feier seines 50jährigen Bestehens die erste sorbische Oper „Jansuschka“ von Dieter Nowka zur Uraufführung.

Die Staatsoper Dresden bereitet das Ballett „Die Nachtigall“ von Otto Reinhold für die Dresdner Musik- und Theaterfestwoche im November zur Uraufführung vor.

Aus dem Konzertsaal: Orchestermusik

Das Staatliche Sinfonieorchester Halle unter Horst Förster brachte zahlreiche zeitgenössische Werke zur Erstaufführung, darunter Distlers Cembalkonzert, Peppings Serenade und Raphaels Smetana-Suite.

Das Städtische Orchester Magdeburg eröffnete die Saison mit Janáčeks „Taras Bulba“.

Karl Hermann Pillneys Orchesterfassung der Bachschen „Kunst der Fuge“ gelangte unter Charles Münch durch das Bostoner Symphonieorchester zur Aufführung.

Von Robert Schollum kamen im Rahmen der Wiener Sommerwochen die „Acht Augenblicke für Orchester“ zur Uraufführung.

Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Von Jürg Baur kamen in Köln die Klaviermusik 1956 sowie das dritte Streichquartett zur Aufführung.

Von Heimo Erbe wurde in Spanien das Klaviertrio op. 8 in mehreren Städten erfolgreich aufgeführt.

Orgel- und Chormusik

Der Leipziger Thomanerchor brachte in seinen regelmäßigen Motetten in der Thomaskirche und auf Konzertreisen außer Motetten alter Meister Werke von Distler, David, Pepping, Hessenberg, Wenzel und seinem Leiter Kurt Thomas zur Aufführung.

Igor Strawinsky dirigiert am 13. Oktober in Hamburg die deutsche Erstaufführung seines neuen Oratoriums „Threni“, das soeben in Venedig uraufgeführt wurde.

Der Gewandhauschor Leipzig unter Leitung von Kurt Thomas bereitet Händels „Salomo“ vor.

Vom Rundfunk

Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg übertrug europäische Festspiele im dritten Programm, brachte ein Sinfoniekonzert des New Yorker Juilliard-Orchesters. Ein musikalisches Selbstporträt war Rudolf Bockelmann gewidmet.

Radio Bremen brachte eine Studie über Friedrich Silcher, in der Musica-viva-Reihe Werke von Franz Reizenstein; ferner erklang Kammermusik von Spohr. Die Sendereihe „Musikerbriefe“ wurde mit Giuseppe Verdi fortgesetzt.

Der Westdeutsche Rundfunk Köln übertrug Ausschnitte aus den Internationalen Musikfestwochen in Luzern, brachte Orffs „Mond“, interessante neue Musik von Schönberg und Webern. Internationale Festspiele rundeten das Programm gehaltvoll ab.

Der *Hessische Rundfunk Frankfurt* widmete sich den Musikfestwochen in Ascona, brachte Tage für Neue Musik, Interessantes aus Salzburg und eröffnete eine Sendereihe über indische Musik.

Der *Süddeutsche Rundfunk Stuttgart* widmete sich zahlreichen Festspielen, darunter auch Edinburgh und Montreux, brachte schweizerische Klaviermusik und gab ein geigerisches Porträt von GINETTE NEVEU.

Der *Südwestfunk Baden-Baden* setzte sich für Mahlers neunte Sinfonie ein, gespielt vom Israelischen Philharmonischen Orchester unter Paul Kletzki. Aufschlußreich eine Sendung, die der Renaissance-Musik gewidmet war. Von den Erfolgen des Südwest-Funkorchesters in Aix-en-Provence hörte man Aufnahmen mit interessanten Programmen.

Der *Bayerische Rundfunk München* übertrug zahlreiche Festspielaufführungen, darunter auch aus Luzern, brachte ein Festkonzert der Münchner Philharmoniker sowie Beethovens „Neunte“ unter Karajan.

Radio Österreich brachte neben den repräsentativen Festspielübertragungen zeitgenössische österreichische Musik, Janáček's „Katja Kabanowa“, Mahlers Achte Sinfonie sowie interessante musikalische Querschnitte.

Andor Foldes dirigierte im norwegischen Rundfunk Oslo mehrere Konzerte mit Werken klassischer und romantischer Meister.

Gastspiele und Konzertreisen

Das *Moskauer Bolschoi-Ballett* mit der Primaballerina Galina Ulanowa gastierte erfolgreich in Hamburg und München.

Das *Berliner Ballett* unter Tatjana Gsovsky verlängerte sein Gastspiel in Brasilien.

Dore Hoyer, die bekannte Tänzerin, begann ihre Südamerika-Tournee in Buenos Aires.

Dimitri Schostakowitsch und das Moskauer Beethoven-Quartett werden im November in Berlin, Leipzig, Halle und Dresden gastieren.

Die *Westfälische Kantorei Herford* war als einziger nichtskandinavischer Chor eingeladen worden, bei dem Evangelischen Weltkongreß für Kirchenmusik in Oslo mitzuwirken. In mehreren Veranstaltungen stellte sie die Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik von der Reformation bis zur Gegenwart dar. Unter Wilhelm Ehmman gelang eine Interpretation, die außerordentliche Zustimmung fand.

Die *Kantorei der Kirchenmusikschule Görlitz* führte unter Horst Schneider eine erfolgreiche Konzertreise durch Sachsen und Thüringen durch.

Verschiedenes

Ein *Denkmal für Christoph Willibald Gluck* wurde in München durch Bürgermeister Adolf Hieber enthüllt. Agostino Zuppa hat es nach dem zerstörten Vorbild geschaffen.

Kultusminister Prof. Dr. Maunz erteilte der Regierung von Oberbayern den Auftrag für den Rohbau des Zuschauer- und Bühnenhauses des *Nationaltheaters in München*. Der erste Bauabschnitt kostet 35 Millionen Mark; man rechnet mit einer Fertigstellung in etwa 3 Jahren.

Die *Klavierindustrie* des Bundesgebietes exportiert gegenwärtig in 100 Länder. Der Ausfuhrwert stieg um 12,5% an.

Jörn Thiel sprach vor dem Plenum der dritten Generalversammlung der International Society for Music Education in Kopenhagen über „Die technischen Mittler in der Musikerziehung der Gegenwart“. Unter seiner Leitung wurde eine internationale Arbeitsgemeinschaft gegründet, die eine Reihe von vordringlichen Aufgaben behandelte. Erstrebt wird eine intensive Zusammenarbeit aller beteiligten Stellen auf interkontinentaler Ebene.

Bildnachweis

Das Bild „Gustav Mahler“ wurde dem soeben erschienenen Band „Gustav Mahler, im eigenen Wort, im Wort der Freunde“, herausgegeben von Willi Reich, entnommen. Mit freundlicher Genehmigung des Verlags der Arche Zürich.

Das Bild „Aulosspiel und Kastagnetentanz“ stammt aus dem Band „Bildnis der Musik“ von Georg F. Schorer, erschienen im Athenäum-Verlag Bonn.

DER ANTEIL DER ZEITGENOSSEN

Vorschau auf Konzert, Oper und Ballett in der Spielzeit 1958/1959

Vorläufige Übersicht ohne Anspruch auf Vollständigkeit und ohne Gewähr. Die Kammermusik blieb unberücksichtigt.

Aachen: Stadttheater

Dirigent: Hans-Walter Kämpfel

Konzert: *Bartók*, Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta; *Françaix*, Concertino für Klavier und Orchester; *Honegger*, Symphonie liturgique; *Sutermeister*, Cellokonzert; *Strawinsky*, Konzert für Streichorchester; *Capriccio* für Klavier und Orchester; *Schostakowitsch*, 1. Symphonie.
Oper: *Hindemith*, *Mathis der Maler*.

Altenburg: Landestheater

Dirigent: Otto Siebert

Konzert: *Bartók*, Orchesterkonzert; *Britten*, Klavierkonzert; *Chatschaturian*, Klavierkonzert; *Gotovac*, Sinfonischer Kolo; *Kodály*, Maroszeker Tänze; *Poot*, Allegro sinfonico; *Reinhold*, Triptychon; *Strawinsky*, Violinkonzert; *Spies*, Heitere Konzertouvertüre; *Trexler*, Sinfonia breve.
Oper: *Cikker*, Fürst Bajazid.
Ballett: *Assafjew*, Die Flamme von Paris.

Amsterdam: Concertgebouw-Orchester

Dirigent: Eduard van Beinum, Gastdirigenten

Konzert: *Bartók*, Bratschenkonzert; 2. Klavierkonzert; 3. Klavierkonzert; *Badings*, Symphonische Variationen; *Berg*, Violinkonzert; *Blomdahl*, 3. Symphonie; *Copland*, Appalachian Spring; *Escher*, Hymne; *Flohius*, Konzert Ouvertüre; *Hindemith*, Cellokonzert; *Ibert*, Flötenkonzert; *Martin*, Etüde; *Prokofeff*, 2. Violinkonzert; 5. Symphonie; *Riegger*, Musik für Orchester; *Strawinsky*, Ode; Feuervogel-Suite; *Walton*, Partita.

Augsburg: Städtische Bühnen

Dirigent: Anton Mooser

Konzert: *Blacher*, Paganini-Variationen; *de Falla*, Drei Tänze aus „Der Dreispitz“; *Kodály*, Hary Janos-Suite.
Oper: *Honegger*, Johanna auf dem Scheiterhaufen; *Liebermann*, Die Schule der Frauen.

Baden-Baden: Symphonie- und Kurorchester

Dirigent: Carl August Vogt

Konzert: *Bartók*, 2 Rhapsodien für Violine und Orchester; *Casella*, Pupazetti; *David*, Bach-Variationen; *Einem*, Symphonische Szenen; *Gershwin*, Klavierkonzert; *Hessenberg*, Klavierkonzert; *Hindemith*, Sinfonische Metamorphosen; *Kabalewsky*, Cellokonzert; *Liebermann*, Trommel-Konzert; *Rivier*, Concerto für Flöte und Streicher; *Seiber*, Besardo-Suite; *Strawinsky*, 2. Suite; *Todi*, Peter Pan.

Basel: Allgemeine Musikgesellschaft

Dirigent: Hans Münch, Gastdirigenten

Konzert: *Bartók*, Bratschenkonzert; *Brun*, Sinfonischer Prolog; *Britten*, Variationen; *Geiser*, Festliches Präludium; *Hindemith*, *Mathis der Maler*; *Honegger*, 2. Sinfonie; *Rivier*, Flötenkonzert; *Strawinsky*, Feuervogel-Suite; *Wildberger*, Intensio-Centrum-Remissio.

Basel: Kammerorchester

Dirigent: Paul Sacher

Konzert: *Beck*, Sinfonie „Aeneas Silvius“; *de Falla*, Oper „El Retablo de Maese Pedro“; *Liebermann*, Geigy Festival Concerto; *Martin*, Ouvertüre; *Martini*, Sextett; *Mihalovici*, Toccata; *Moesdinger*, Concerto lyrique; *Strawinsky*, Ballett „Pulcinella“.

Bautzen: Stadttheater

Dirigent: Christian Weber

Konzert: *Chatschaturian*, Violinkonzert; *Eisler*, Die Teppichweber von Kujan-Bulak; *Kurz*, Trompetenkonzert; *Schostakowitsch*, 6. Sinfonie; *Unger*, Bratschenkonzert; *Wehding*, Variationen über ein Bauernlied.
Oper: *Gotovac*, Ero der Schelm.

Berlin: Deutsche Staatsoper

Dirigent: Franz Konwitschny

Konzert: *Bartók*, 3. Klavierkonzert; *Berger*, Rondo giocoso; *Brun*, Klarinettenkonzert; *Butting*, 9. Sinfonie; *Cilensek*, Violinkonzert; *Eisler*, Deutsche Sinfonie; *Krol*, Concerto grosso; *Kurz*, Sinfonie; *Prokofeff*, 2. Cellokonzert; *Peter und der Wolf*; *Schostakowitsch*, Violinkonzert; Festouvertüre; Klavierkonzert; 11. Sinfonie; *Thilman*, Partita piccola.
Oper: *Bartók*, Herzog Blaubarts Burg; *Honegger*, Jeanne d'Arc; *Kodály*, Spinnstube; *Kosma*, Die Weber von Lyon.

Berlin: Städtische Oper

Dirigent: Richard Krauß

Oper: *Henze*, König Hirsch; *Hindemith*, *Mathis der Maler*; *Orff*, Der Mond; *Carmina burana*.
Ballett: *Blacher*, Der Mohr von Venedig; *Egk*, Joan von Zarissa; *Einem*, Medusa; *Klebe*, Menagerie; *Strawinsky*, Apollon musagète; Agon.

Berlin: Komische Oper

Dirigent: Václav Neumann

Konzert: *Dessau*, Orchestermusik; *Schostakowitsch*, 9. Sinfonie.
Oper: *Britten*, Albert Hering.
Ballett: *Burghauser*, Der Diener zweier Herren.

Berlin: Philharmonisches Orchester

Dirigent: Herbert v. Karajan, Gastdirigenten

Konzert: *Barber*, Souvenirs; *Bartók*, Divertimento; Suite „Der wunderbare Mandarin“; *Baumann*, Orchester-Variationen; *Berger*, Rondo ostinato; *Berg*, Sieben Gesänge; *Bialas*, Romanzero; *Britten*, Violinkonzert; *Chatschaturian*, Violinkonzert; *Chavez*, Toccata für Schlagzeug und Orchester; *Einem*, Symphonische Szenen; *Fortner*, Improptus; *Capriccio* und Finale; *Hartig*, Klavierkonzert; *Hartmann*, Konzert für Bratsche, Klavier, Blasorchester und Schlagzeug; *Hindemith*, Sinfonische Metamorphosen; 1. Violinkonzert; Philharmonisches Konzert; Kammermusik; *Honegger*, Pacific 231 Symphonie für Streicher; *Joio*, Variationen; *Lopatnikoff*, Klavierkonzert; *Mainardi*, Elegie für Violoncello; *Malipiero*, Cellokonzert; *Martini*, Klavierkonzert; *Messiaen*, Oiseaux exotiques; *Milhaud*, 1. Cellokonzert; Violinkonzert; *Prokofeff*, 7. Symphonie; *Robertson*, 2. Symphonie; *Schwarz-Schilling*, Sinfonia diatonica; *Schostakowitsch*, 10. Symphonie; Klavierkonzert; *Schönberg*, Die glückliche Hand; 1. Kammer-sinfonie; *Sternberg*, Der Rabe; *Strawinsky*, Suite „Jeu de cartes“; *Capriccio* für Klavier und Orchester; *Canticum sacrum*; *Psalmensinfonie*; Etüden; *Tscherepnin*, Suite; *Todi*, 4. Symphonie; *Veress*, Klavierkonzert; *Vogel*, Orchester-Etüden; *Walton*, Violakonzert; *Webern*, Orchester-Variationen.

Berlin: Radio-Symphonie-Orchester

Dirigent: Gastdirigenten

Konzert: *Bartók*, Tanz-Suite; 3. Klavierkonzert; Herzog Blaubarts Burg; Konzert für zwei Klaviere; *Beyer*, Concerto

für Orchester; *Blacher*, Paganini-Variationen; *Dallapiccola*, Variationen; *Canti di Liberazione*; *Hindemith*, Konzert für Orchester; Violinkonzert; *Mathis der Maler*; *Kodály*, „Hary Janos“-Suite; *Prokofjeff*, Romeo und Julia; 5. Symphonie; *Ratkaus*, 3. Symphonie; *Schönberg*, Ein Überlebender aus Warschau; *Strawinsky*, Le Sacre du Printemps; Geschichte vom Soldaten; Symphonie für Blasinstrumente.

Berlin: Rundfunk-Sinfonie-Orchester

Dirigent: Gastdirigenten

Konzert: *Bartók*, Orchesterkonzert; Bratschenkonzert; *Bruno*, Sinfonietta; *Cilensek*, 4. Sinfonie; *Dehnert*, Orchesterkonzert; *Egk*, Französische Suite; *Eisler*, Deutsche Sinfonie; Variationen; *Finke*, 6. Suite; *Geissler*, Italienische Lustspielouvertüre; *Kurz*, Trompetenkonzert; *Kurzbach*, Cembalo-konzert; *Meyer*, Streichersinfonie; *Mozes*, 7. Sinfonie; *Prokofjeff*, 7. Sinfonie; 1. Konzert; *Reinhold*, Triptychon; *Schostakowitsch*, 8. Sinfonie; 9. Sinfonie; *Schoendlinger*, Orgelkonzert; *Schroeder*, „Briefe“; *Schwaen*, Concerto piccolo; *Spies*, Pastorale; *Wagner-Régeny*, Ballettsuite; *Wohlgemuth*, Sinfonietta.

Berlin: Städtisches Sinfonie-Orchester

Dirigent: Hermann Hildebrandt, Gastdirigenten

Konzert: *Bartók*, Musik für Saiteninstrumente; 1. Klavierkonzert; *Bialas*, Quodlibet; *Butting*, 4. Sinfonie; *Cilensek*, 4. Sinfonie; *Egk*, Chanson et Romance; *Eisler*, Kammer-sinfonie; *Hindemith*, Klavierkonzert; *Kodály*, Tänze aus Galanta; *Martini*, Konzert für zwei Klaviere und Orchester; *Orff*, Carmina burana; Sommer; Ouvertüre zu „Antigone“; *Schönberg*, Prelude zu einer Genesis-Suite; *Wagner-Régeny*, „Genesis“.

Biel: Städtebund-Theater

Dirigent: Frank Eggermann

Oper: *Egk*, Der Revisor.

Ballett: *de Falla*, Der Dreispitz.

Bielefeld: Städtische Bühnen

Dirigent: Bernhard Conz

Konzert: *Berg*, Violinkonzert; *Einem*, Meditationen; *Kortz*, Zwischenspiele und Schlußgesang aus „Bluthochzeit“; *Gershwin*, Klavierkonzert; *Martin*, Ballade für Flöte; *Mil-haud*, Le Carnaval d'Aix; *Oguri*, Fantasie für großes Orchester „Osaka“; *Prokofjeff*, Sinfonie classique; *Strawinsky*, Sinfonie in Ut; *Thürichen*, Paukenkonzert; *Weinberger*, Variationen über ein irisches Volkslied.

Oper: *Egk*, Der Revisor; *Gotovac*, Ero, der Schelm.

Bochum: Städtisches Orchester

Dirigent: Franz Paul Decker

Konzert: *Bartók*, Violinkonzert; *Becker*, Kleine Serenade; *Britten*, Variationen; *Castelnuovo-Tedesco*, Gitarrenkonzert; *Fortner*, Ballet blanc; Zwei Exerzitien; *Gagnebin*, Nocturne; *Henze*, Apollon und Hyazinthus; *Hindemith*, 3. Kammer-musik. Konzertsuite „Der Dämon“; *Liebermann*, Geigy Festival Concerto; *Mohler*, Sinfonisches Capriccio; *Picini*, Italienische Ouvertüre; *Strawinsky*, Apollon musagète, Dumbarton Oaks; *Schröder*, Oboenkonzert; *Thürichen*, Violin-konzert; *Weinberger*, Variationen und Fuge über ein eng-lisches Volkslied.

Bonn: Städtisches Orchester

Dirigent: Volker Wangerheim, Gastdirigenten

Konzert: *Bartók*, Konzert für Orchester; 3. Klavier-konzert; *Blacher*, Paganini-Variationen; *Borris*, 4. Sinfonie; *Dallapiccola*, Piccola Musica Notturna; *Henze*, Quattro Poemi; *Hindemith*, Konzert für Orchester; *Honegger*, Chant de Joie; *Sheinkman*, Passi für Orchester; *Skalkottas*, Andante sostenuto für Klavier, Bläser und Schlagzeug; *Strawinsky*, Sinfonie in C; *Webern*, Concerto.

Braunschweig: Staatstheater

Dirigent: Arthur Grüber

Konzert: *Barber*, Cellokonzert; *Chatschaturian*, Violin-konzert; *Hindemith*, Sinfonische Tänze; *Mohaupt*, Stadt-pfeifermusik; *Prokofjeff*, 5. Symphonie.

Oper: *Egk*, Der Revisor; *Hindemith*, Mathis der Maler.

Bremen: Theater der Hansestadt

Dirigent: Heinz Wallberg, Gastdirigenten

Konzert: *Berger*, Rondo ostinato; *Blacher*, Concertante Musik; *Britten*, Purcell-Variationen; *Hindemith*, Sinfonische Metamorphosen; Cellokonzert; *Mathis*-Symphonie; *Martin*, In terra pax; *Prokofjeff*, Symphonie classique; 1. Violinkonzert; *Strawinsky*, Symphonie in C; Scherzo russe. Oper: *Fortner*, Bluthochzeit; *Roselius*, Godiva. Ballett: *Bartók*, Der wunderbare Mandarin; *Einem*, Turandot; *Milhaud*, Train bleu; *Prokofjeff*, Cinderella.

Coburg: Landestheater

Dirigent: Otto Wirthensohn

Oper: *Gotovac*, Ero der Schelm; *Schultze*, Schwarzer Peter.

Darmstadt: Landestheater

Dirigent: Hans Zanotelli

Konzert: *Bartók*, Musik für Saiteninstrumente; *Chatschaturian*, Violinkonzert; *Maderna*, Serenata; *Petersen*, 5. Symphonie; *Thürichen*, Paukenkonzert.

Oper: *Henze*, König Hirsch.

Dessau: Landestheater

Dirigent: Heinz Röttger

Oper: *Chrennikow*, Im Sturm.

Detmold: Landestheater

Dirigent: Paul Sixt

Oper: *Berg*, Wozzeck.

Ballett: *Reutter*, Kirmes von Delft.

Döbeln: Orchester des Kreistheaters

Dirigent: Wolfgang Suppas

Konzert: *Bräutigam*, Orchestermusik; *Cilensek*, 3. Sinfonie; *Prokofjeff*, Klavierkonzert für die linke Hand allein.

Dortmund: Städtisches Orchester

Dirigent: Rolf Agop, Gastdirigenten

Konzert: *Britten*, Purcell-Variationen; *David*, Bach-Variationen; *Francaix*, Concertino für Klavier; *Henze*, Nachtstücke und Arien; *Honegger*, Cellokonzert; *Hinde-mith*, Sinfonische Metamorphosen; *Höller*, 2. Cellokonzert; *Liebermann*, Furioso; *Martelli*, Concertino; *Messiaen*, Turangalila; *Prokofjeff*, Suite aus „Die Liebe zu den drei Orangen“; *Strawinsky*, Le Sacre du printemps; *Weckauf*, Orchesterstück; *Wedig*, Eins, zwei drei im Sauseschritt.

Dresden: Staatsoper

Oper: *Cikker*, Fürst Bajazid.

Ballett: *Reinhold*, Die Nachtigall.

Dresden, Landesoper

Oper: *Bredt/Dessau*, Die Verurteilung des Lukullus; *Liebermann*, Schule der Frauen; *Robinson*, Sandhogs.

Dresden: Dresdner Philharmonie

Dirigent: Heinz Bongartz

Konzert: *Baird*, Konzert für Orchester; *Bacewicz*, Kon-zert für Streicher; *Bartók*, Konzert für Orchester; *Blacher*, Paganini-Variationen; *Britten*, Sinfonie für Streicher; *Bongartz*, Burleske und Scherzo; *Chatschaturian*, Cellokonzert; *Cilensek*, 3. Sinfonie; *Dessau*, Die Erziehung der Hirse; *Enescu*, 1. Sinfonie; *Finke*, „Schein und Sein“; *Geißler*, Italienische Lustspielouvertüre; *Karłowicz*, Violinkonzert; *Kelemen*, Konzertante Improvisation; *Kodan*, Klavier-konzert; *Krejci*, 2. Sinfonie; *Mitscherlich*, Ouvertüre; *Prokofjeff*, 4. Klavierkonzert; *Reutter*, Concerto grosso; *Strawinsky*, Kartenspiel; *Szabelski*, Toccata; *Thilman*, Concertino für Klavier.

Dresden: Kirchenmusikschule

Dirigent: Martin Flämig

Konzert: *Büdiger*, Verklärung; *Dallapiccola*, Gesänge im Kerker; *Driessler*, Der Lebendige; *Mohler*, Gott sei gelobt und gebenedeit; *Pepping*, Tedeum; *Raphael*, Dies irae.

Düsseldorf: Deutsche Oper am Rhein**Dirigent: Alberto Erede**Oper: *Klebe*, *La Peau de Chagrin*; *Krenek*, *Der Glockenturm*; *Menotti*, *Die alte Jungfer und der Dieb*; *Prokofjeff*, *Die Verlobung im Kloster*.**Düsseldorf: Symphonieorchester****Dirigent: Eugen Szenkar**Konzert: *Baur*, Klavierkonzert; *Bartók*, *Divertimento*; *Henze*, *Fünf neapolitanische Lieder*; *Honegger*, *Symphonie für Streichorchester und Trompete*; *Liebermann*, *Geigy-Festival-Concerto*; *Petrassi*, *Partita*; *Prokofjeff*, *Ballettsuite aus „Romeo und Julia“*; *Schostakowitsch*, 5. *Symphonie*; *Strawinsky*, *Kartenspiel-Suite*; *Concerto in D*.**Duisburg: Symphonieorchester****Dirigent: Georg Ludwig Jochum**Konzert: *Bartók*, *Tanzsuite*; *Bräutigam*, *Lob der Musik*; *Chatschaturian*, *Aus „Maskerade“*; Klavierkonzert; *David*, *Kume, kum Geselle mit*; *Egk*, *Chanson et Romance*; *Hindemith*, *Fünf Stücke*; *Mathis der Maler*; *Koch*, *Oxberg-Variationen*; *Martin*, *Petite symphonie concertante*; *Prokofjeff*, *Symphonie classique*; *Rademacher*, *Struwwelpeter*; *Raphael*, *Zoologica*; *Strawinsky*, *Psalm-Symphonie*; *Der Feuervogel*; *Sutermeister*, 2. Klavierkonzert; *Dem Allgegenwärtigen*; *Wimberger*, *Heiratspostkantate*.**Eisenach: Landestheater****Dirigent: Hans Gahlenbeck**Konzert: *Blacher*, *Orchestervariationen*; *Chatschaturian*, *Gajaneh-Suite*; *Cilensek*, 3. *Sinfonie*; *Gerster*, *Capriccioletto für vier Pauken und Streichorchester*; *Spies*, *Trauermusik*. Oper: *Egk*, *Der Revisor*.**Erfurt: Städtisches Orchester****Dirigent: Ude Nissen**Konzert: *Bliss*, *Concerto*; *Butting*, *Hexentanz*; *Cilensek*, 3. *Sinfonie*; *Dehnert*, *Heitere Musik in drei Sätzen*; *Gershwin*, *Suite aus der Oper „Porgy and Bess“*; *Kodály*, *Tänze aus Galanta*; *Link*, *Violinkonzert*; *Matschawariani*, *Klavierkonzert*; *Reinhold*, *Triptychon*; *Schostakowitsch*, 7. *Sinfonie*; *Zedlin*, *Orchesterstück*.**Essen: Städtisches Orchester****Dirigent: Gustav König**Konzert: *Bartók*, *Violinkonzert*; *Bialas*, *Indianische Kantate*; *Fortner*, *Impromptus*; *Genzmer*, *Konzert in C*; *Henze*, *Nachtstücke und Arien*; *Klebe*, *Die Zwitschermaschine*; *Kodály*, *Tänze aus Galanta*; *Milhaud*, *La Mort d'un Tyran*; *Schlbad*, 2. *Symphonie*; *Schostakowitsch*, 5. *Symphonie*; *Schönberg*, *Klavierkonzert*; *Strawinsky*, *Feu d'artifice*; *Danses concertantes*; *Stockmeier*, *Passacaglia*; *Thürichen*, *Paukenkonzert*; *Webern*, 6 *Stücke für großes Orchester*.**Essen: Folkwangschule****Dirigent: Heinz Dressel**Konzert: *Schlbad*, 2. *Symphonie*.**Flensburg: Städtische Bühnen****Dirigent: Heinrich Steiner**Konzert: *Blodi*, *Schelomo*; *Strawinsky*, *Feuervogel*; *Thürichen*, *Konzert*; *Westermann*, *Zwei Intermezzi*. Oper: *Kalinsky*, *Der Analphabet*.**Frankfurt: Hessischer Rundfunk****Dirigent: Otto Matzerath, Gastdirigenten**Konzert: *d'Avalos*, *Hymne an die Nacht*; *Bartók*, *Konzert für Orchester*; *Berg*, *Symphonische Suite aus „Lulu“*; *Blacher*, *Orchester-Variationen*; *de Falla*, *El Amor brujo*; *Einem*, *Klavierkonzert*; *Francaix*, *Duo concertante*; *Henze*, *Nachtstücke und Arien*; *Hindemith*, *Konzertmusik*; *Trauermusik*; *Hartmann*, 3. *Symphonie*; *Kodály*, *„Hary Janos“-Suite*; *Prokofjeff*, 5. *Symphonie*; *Rodrigo*, *Concerto Serenata*; *Strawinsky*, *Der Feuervogel*; *Scènes de Ballet*; *Tippett*, *Konzert für doppeltes Streichorchester*; *Veress*, *Hommage à Paul Klee*; *Zimmermann*, *Alagoana*.**Frankfurt: Museums-Gesellschaft****Dirigent: Georg Solti, Gastdirigenten**Konzert: *Bartók*, *Violinkonzert*; *Henze*, 3. *Symphonie*; *Hindemith*, *Konzert für Streicher und Blechbläser*; *Honegger*, 2. *Symphonie*; *Kodály*, *Tänze aus Galanta*; *Prokofjeff*, 3. *Klavierkonzert*; *Strawinsky*, *Les Noces*; *Feuervogel-Suite*; *Schmidt*, 4. *Symphonie*; *Webern*, 6 *Stücke*; 4. *Symphonie*.**Frankfurt: Städtische Bühnen****Dirigent: Georg Solti**Oper: *Strawinsky*, *Rake's Progress*.**Freiburg: Städtische Bühnen****Dirigent: Hans Gierster**Konzert: *Bartók*, *Violinkonzert*; *Honegger*, 5. *Sinfonie*. Oper: *Orff*, *Die Bernauerin*.**Gelsenkirchen: Städtisches Orchester****Dirigent: Richard Heime**Konzert: *Bliss*, *Klavierkonzert*; *Blodi*, *Schelomo*; *Haas*, *Variationssuite*; *Henkemans*, *Passacaglia und Gigue*; *Henze*, *Nachtstücke und Arien*; *Kabalewsky*, *Cellokonzert*; *Liebermann*, *Musik*; *Martini*, *Streichquartett mit Orchester*; *Orff*, *Carmina burana*; *Prokofjeff*, *Suite aus Romeo und Julia*; *Róza*, *Violinkonzert*; *Schostakowitsch*, 5. *Sinfonie*; *Schroeder*, *Carmen mysticum*; *Serocki*, *Sinfonietta*.**Gießen: Städtisches Orchester****Dirigent: Wolf Dietrich v. Winterfeld**Konzert: *Bartók*, *Divertimento*; *Burkhard*, *Piccola Sinfonia giocosa*; *David*, *Violinkonzert*; *Martin*, 6 *Monologe aus „Jedermann“*; *Schostakowitsch*, 9. *Symphonie*.**Göttingen: Symphonie-Orchester****Dirigent: Bela Hollai**Konzerte: *Bartók*, *Bratschenkonzert*; *Zwei Portraits Britten*, *Young Persons Guide*; *Mieg*, *Cembalokonzert*; *Prokofjeff*, *Die Liebe zu den drei Orangen*; *Strawinsky*, *Symphonie in C*.**Graz: Vereinigte Bühnen**Oper: *Berg*, *Wozzeck*; *Sutermeister*, *Titus Feuerfuchs*.**Greiz: Städtisches Theater****Dirigent: Joachim Link**Konzert: *Bartók*, *Divertimento*; *Britten*, *Young persons guide to orchestra*; *Glier*, *Hornkonzert*; *Kodály*, *„Hary Janos“-Suite*; *Kreisel*, *Sieben Variationen für Orchester*; *Link*, *Violinkonzert*; *Lohse*, *Divertimento*; *Mohaupt*, *Stadtpeiffermusik*; *Prokofjeff*, 4. *Klavierkonzert*; *Romeo und Julia*; *Suite*; *Trexler*, *Sinfonia breve*; *W. Weismann*, *Hölderlin-Gesänge*.**Hagen: Städtische Bühnen****Dirigent: Berthold Lehmann**Konzert: *Bartók*, *Musik für Saiteninstrumente*; *Bratschenkonzert*; *Berg*, *Kammerkonzert*; *Burkhard*, *Piccola Sinfonia giocosa*; *Chatschaturian*, *Violinkonzert*; *Fortner*, *Zwei Impromptus*; *Honegger*, *Cellokonzert*; *Martin*, *Ballade für Violoncello und Orchester*; *Pepping*, *O Haupt voll Blut und Wunden*; *Schlbad*, *Klavierkonzert*; *Strawinsky*, *Capriccio für Klavier und Orchester*; *Schönberg*, 2. *Streichquartett*; *Webern*, *Passacaglia*. Oper: *Egk*, *Der Revisor*.Ballett: *Strawinsky*, *Der Kuß der Fee*.**Halle: Landestheater****Dirigent: Horst-Tanu Margraf**Konzert: *Bartók*, *Konzert für Orchester*; *Chatschaturian*, *Cellokonzert*; *Draeger*, 2. *Sinfonie*; *Gershwin*, *Klavierkonzert*; *Hindemith*, *Sinfonie in Es*; *Kurz*, *Konzertante Musik*; *Prokofjeff*, *Kantate „Alexander Nevsky“*; 1. *Klavierkonzert*; *Sudjoh*, *Suite*; *Schostakowitsch*, *Violinkonzert*; 9. *Sinfonie*; *Thilman*, *Partita piccola*. Oper: *Egk*, *Der Revisor*; *Sudjoh*, *Krútnava*.

Halle: Staatliches Sinfonieorchester

Dirigent: Horst Förster

Konzert: Bartók, 1. Orchestersuite; Butting, 5. ernste Stücke nach Dürer; Chatschaturian, 2. Sinfonie; Finkbe, 3. Orchestersuite; Hindemith, Sinfonische Metamorphosen; Orff, Carmina burana; Prokofjeff, 4. Klavierkonzert; Reinhold, Triptychon; Sadie, Musica giocosa; Schostakowitsch, 2. Klavierkonzert; 11. Sinfonie; Zechlin, Lidice.

Hamburg: Staatsoper

Dirigent: Leopold Ludwig

Oper: Mohaupt, Grüner Kakadu; Orff, Carmina burana. Ballett: Strawinsky, Agon; Le Sacre du printemps.

Hannover: Landestheater

Dirigent: Johannes Schüler

Konzert: Hindemith, Mathis der Maler; Martinu, Cellokonzert; Strawinsky, Pulcinella-Suite. Oper: Egk, Der Revisor; Einem, Dantons Tod; Liebermann, Schule der Frauen; Sutermeister, Romeo und Julia. Ballett: Henze, Undine; Menotti, Das Einhorn, der Drache und der Tigermann oder Die drei Sonntage eines Dichters; Strawinsky, Pulcinella.

Hannover: Niedersächsisches Symphonieorchester

Dirigent: Helmut Thierfelder

Konzert: Chatschaturian, Cellokonzert; de Falla, El Amor brujo; David, Violinkonzert; Egk, Französische Suite; Ginastera, Konzertante Variationen; Görner, Symphonische Burleske; Henze, Fünf neapolitanische Lieder; Honegger, 4. Symphonie; Liebermann, Geigy Festival Concerto; Malipiero, Vivaldiana; Martin, Overture.

Heidelberg: Städtische Bühne

Dirigent: Karl Rucht

Oper: Henze, Boulevard Solitude; Orff, Antigona. Ballett: Fortner, Die weiße Rose; Prokofjeff, Symphonie classique.

Herford: Nordwestdeutsche Philharmonie

Dirigent: Kurt Brass, Gastdirigent

Konzert: Chatschaturian, Violinkonzert; Françaix, Serenade für 11 Instrumente; Prokofjeff, Sinfonie classique; Strawinsky, Scherzo russe; Petruschka.

Hilchenbach: Siegerland-Orchester

Dirigent: Peter Richter

Konzert: Bartók, Tanzsuite; 3. Klavierkonzert; Britten, Purcell-Variationen; Genzmer, Sinfonietta für Streichorchester; Gershwin, Rhapsodie in blue; Hindemith, Sinfonische Metamorphosen; Liebermann, Concerto für eine Jazzband und Sinfonieorchester; Prokofjeff, Peter und der Wolf; Strawinsky, Sinfonie in C; Der Feuervogel.

Hildburghausen: Staatliches Sinfonieorchester

Dirigent: Max Langer

Konzert: Bartók, Bratschenkonzert; Barth, Drei Stormlieder; Draeger, Funk-Liederzyklus; Chatschaturian, Violinkonzert; Gerster, Dresdner Suite; Hlobil, Serenade für Orchester; Martinu, Concertino für Klavier und Orchester; Sadie, Variationen über ein Thema von Debussy; Schostakowitsch, 7. Sinfonie; Thilman, Sinfonie in einem Satz; Wohlgemuth, Suite für Orchester; Zechlin, Musik für Orchester.

Jena: Sinfonieorchester

Dirigent: Gerhard Hergert

Konzert: Burghardt, Klavierkonzert; Brandenburgisches Konzert; Budial, Sinfonische Festmusik; Chatschaturian, Violinkonzert; Castelnuovo-Tedesco, Gitarrenkonzert; Hergert, Divertimento; Hlouschke, Variationen; Kodály, Tänze aus Galanta; Sadie, Debussy-Variationen; Schostakowitsch, 11. Sinfonie; Thilman, Spiel mit Mozart; Wohlgemuth, Suite für Orchester.

Kaiserslautern: Pfalztheater

Dirigent: Rolf Reinhardt

Oper: Orff, Der Mond.

Karl-Marx-Stadt: Städtisches Theater

Dirigent: Walter Stoschek

Konzert: Babadshjan, Heroische Ballade; Eisler, Kleine Sinfonie; Hindemith, Sinfonia serena; Kurzbach, Sinfonisches Vorspiel; Martin, Bläser-Konzert; Prokofjeff, Romeo und Julia; Rakow, Violinkonzert; Schostakowitsch, 11. Sinfonie; 2. Klavierkonzert; Strawinsky, Petruschka-Suite; Viski, Cellokonzert.

Oper: Dsherskinsky, Der stille Don.

Ballett: Bruns, Neue Odyssee; Henze, Jack Pudding.

Karlsruhe: Badisches Staatstheater

Dirigent: Alexander Krannhals

Konzert: Bartók, Violinkonzert; Divertimento; Honegger, Liturgische Symphonie; Kodály, „Hary Janos“-Suite; Veress, Threnos.

Oper: Britten, Peter Grimes; Orff, Die Kluge; Sutermeister, Raskolnikoff.

Ballett: Mortari, Die fröhliche Stadt.

Kassel: Staatstheater

Dirigent: Paul Schmitz

Konzert: Berg, Lulu-Suite; Blacher, Concertante Musik; Chatschaturian, Cellokonzert; Egk, Geigenmusik; Orchestersonate; Henze, Neapolitanische Lieder; Prokofjeff, 5. Symphonie; Quinke, Sinfonische Tänze; Schönberg, Orchestervariationen; Strawinsky, Petruschka-Suite.

Oper: Haas, Die Hochzeit des Jobs; Liebermann, Die Schule der Frauen; Suchö, Krütnava; Strawinsky, Der Wüstling.

Ballett: Henze, L' Ondine; Strawinsky, Pulcinella.

Kiel: Bühnen der Landeshauptstadt

Dirigent: Georg C. Winkler

Konzert: Bartók, Musik für Saiteninstrumente; Britten, Violinkonzert; David, Schütz-Variationen; Henze, Ballett-Variationen; Hessenberg, Orchesterkonzert.

Oper: Martin, Der Zaubertrank; Sutermeister, Romeo und Julia; Strawinsky, Das Leben eines Liederlichen.

Köln: Städtische Bühnen

Dirigent: Joseph Rosenthal

Oper: Bartók, Herzog Blaubarts Burg; Berg, Wozzeck; Britten, The turn of the Screw; Zimmermann, Die Soldaten.

Ballett: Henze, Rosa-Silber; Mihalovici, Theseus zu Ehren; Pauels, Pas de deux; Mardi gras; Zimmermann, Alagoana.

Köln: Westdeutscher Rundfunk

Dirigent: Gastdirigenten

Konzert: Bartók, Orchesterkonzert; 3. Klavierkonzert; Berg, Kammerkonzert; Blacher, Musik für Cleveland; Boulez, Doubles pour orchestre; Cage, Concert for Piano; Chavez, Toccata für Schlaginstrumente; Dallapiccola, Concerto per la notte di natale dell'anno 1956; Ferrari, Profils; Fortner, Improptus; Gielen, Vier Gedichte von Stefan George; Haubenstock-Ramati, Sequences; Henze, Drei Dithyramben; Hindemith, Sinfonische Metamorphosen; Liebermann, Konzert für Jazzband; Martin, Konzert für sieben Blasinstrumente; Milhaud, 2. Bratschenkonzert; Pousseur, Symphonie; Prokofjeff, 5. Klavierkonzert; Sutermeister, Missa da Requim; Schönberg, 1. Kammer-sinfonie; Erwartung; Strawinsky, Concerto in Es; Sacre du Printemps; Feuervogel-Suite; Renard, Turdhi, Piccolo Concerto Notturmo; Webern, Das Augenlicht; Sinfonie; Vier Lieder; Zwei Lieder; Xenakis, Achropolis; Zimmermann, Ommia tempus habent.

Köln: Gürzenich-Orchester

Dirigent: Günter Wand, Gastdirigenten

Konzert: Bartók, Musik für Saiteninstrumente; Fortner, The Creation; Hindemith, Tänze aus „Nusch-Nuschi“; Krenek, Sinfonie „Pallas Athene“; Milhaud, 1. Cellokonzert; Prokofjeff, Peter und der Wolf; Schönberg, Klavierkonzert; Strawinsky, Persephone; Webern, Sechs Stücke.

Köln: Bach Verein

Dirigent: Hermann Schroeder

Konzert: Honegger, Concerto da camera; Martinu, Concerto grosso; Zbinden, Klavierkonzert.

Leipzig: Städtische Theater

Dirigent: Helmuth Seydelmann

Oper: Busk, Die Männer von Blackmoor; Egk, Der Revisor.

Lippstadt: Städtischer Musikverein

Dirigent: Heinz v. Schumann

Konzert: Chatschaturian, Cellokonzert; Haas, Te Deum; Quaranta, Capriccio Concertante.

Lübeck: Bühnen der Hansestadt

Dirigent: Christoph von Dohnanyi

Konzert: Bartók, Divertimento; Violinkonzert; Berg, Violinkonzert; Chatschaturian, Cellokonzert; Fortner, Impromptu; Petrassi, 2. Konzert; Pepping, Invention; Strawinsky, Petruschka.

Oper: Bartók, Ritter Blaubarts Burg oder Menotti, Amelia geht zum Ball; Egk, Der Revisor oder Sutermeister, Titus Feuerfuchs.

Ballett: Bartók, Der holzgeschnittene Prinz; de Falla, Liebeszauber; Florent-Schmidt, Salome; Fortner, Die weiße Rose; Prokofjeff, Der verlorene Sohn; Strawinsky, Der Kuß der Fee; Petruschka (in Auswahl).

Lünen: Westfälisches Sinfonieorchester

Dirigent: Hubert Reichert

Konzert: Bartók, Divertimento; Baur, Sinfonia montana; Hindemith, Nobilissima Visione; Strawinsky, Concerto in Es.

Magdeburg: Städtische Bühnen

Dirigent: Gottfried Schwers

Konzert: Bartók, Konzert für Orchester; Butting, Konzertstück; Eisler, Kleine Sinfonie; Kaslik, Prager Karneval; Roselius, Sinfonisches Vorspiel; Sadsse, Debussy-Variationen; Sutermeister, 2. Cellokonzert; Schostakowitsch, 11. Sinfonie; Schneider, Kantate.

Oper: Egk, Irische Legende; Hanell, Die Spieldose; Henrich, Amphitryon; Wagner-Régeny, Der Günstling.

Ballett: Kaslik, Prager Karneval.

Mainz: Städtisches Theater

Dirigent: Karl Maria Zwißler, Gastdirigenten

Konzert: Bartók, Divertimento; Beyer, Concertino; David, Violinkonzert; Kabalewsky, Cellokonzert; Martin, Etuden; Martinu, Les Fresques; Mohler, Concertino; Strawinsky, Petruschka.

Oper: Kauffmann, Das Perlenhemd; Martin, Der Zauberrank oder Mohaupt, Der grüne Kakadu; Reutter, Die Brücke von San Luis Rey; Sutermeister, Titus Feuerfuchs.

Ballett: Strawinsky, Renard.

Mannheim: Musikalische Akademie

Dirigent: Herbert Albert, Gastdirigenten

Konzert: Bartók, Violinkonzert; Britten, Purcell-Variationen; Ellinger, Klavierkonzert; Petrassi, 1. Orchesterkonzert; Prokofjeff, Suite aus Romeo und Julia; Strawinsky, Suite aus Petruschka.

Meißen: Orchester des Stadttheaters

Dirigent: Rolf Stadler

Konzert: Bartók, Tanzsuite; Burkhard, Piccola Sinfonia giocosa; Griesbach, Kleine Sinfonie; Höller, Passacaglia und Fuge; Stadler, Oboenkonzert.

Mühlhausen: Kulturorchester

Dirigent: Wolfgang Helmuth Koch

Konzert: Bartók, Bratschenkonzert; Chatschaturian, Cellokonzert; Suite aus dem Ballett „Gajaneh“; David, Variationen; Gerster, Thüringische Sinfonie; Henrich, Musici-Ouvertüre; Hesseberg, Kleine Suite; Höller, Variationen und Fuge; Schostakowitsch, 7. Sinfonie; Schwiers, Altenburger Sinfonie; Thilman, Kleine Sinfonie; Spiel und Mozart; Concertino; Wehding, Variationen über ein Bauernlied; Zeilinger, Bratschenkonzert.

München: Staatsoper

Dirigent: Ferenc Fricsay, Gastdirigenten

Oper: Bartók, Herzog Blaubarts Burg; Berg, Wozzeck; Egk, Die Zaubergeige; Der Revisor; Hartmann, Simplicius Simplicissimus; Honegger, Johanna auf dem Scheiterhaufen; Hindemith, Die Harmonie der Welt; Orff, Die Kluge; Trifoni, Der Mond.

Ballett: Bartók, Der wunderbare Mandarin; Britten, Haus der Schatten; The prince of the Pagodas; Cocteau-Chailley, Die Dame und das Einhorn; Henze, Undine; Strawinsky, Capriccio; Herr Orpheus; Feuilletons.

München: Bayerischer Rundfunk

Dirigent: Eugen Jochum, Gastdirigenten

Konzert: Bartók, Tanzsuite; Creston, Chant of 1942; Haas, Deutsches Gloria; Hartmann, 6. Symphonie; Hindemith, Sinfonische Metamorphosen; Prokofjeff, Klavierkonzert.

München: Philharmonisches Orchester

Dirigent: Fritz Rieger

Konzert: Bartók, Violinkonzert; 2. Klavierkonzert; 3. Klavierkonzert; Berger, Rondo ostinato; Chatschaturian, Cellokonzert; Einem, Ballade; Egk, La Tentation de St. Antoine; Französisches Suite; Orchestersonate; Chanson et Romance; de Falla, Drei Tänze; Haas, Heitere Serenade; Hartmann, 4. Symphonie; 6. Symphonie; Hindemith, Sinfonische Metamorphosen; Honegger, Chant de Joie; Sinfonie liturgique; Höller, 2. Cellokonzert; Passacaglia; Orff, Catulli Carmina; Prokofjeff, Die Liebe zu den drei Orangen; Strawinsky, Capriccio für Klavier und Orchester.

München: Musikalische Akademie

Dirigent: Gastdirigenten

Konzert: Berger, Rondo giocoso; Prokofjeff, Klassische Symphonie; Strawinsky, Feuervogel-Suite; Webern, 6 Stücke.

München: Theater am Gärtnerplatz

Dirigent: Kurt Eichhorn

Oper: Lothar, Rappelkopf; Weinberger, Schwanda, der Dudelsackpfeifer.

München: Kammerorchester

Dirigent: Hans Stadlmair

Konzert: Strawinsky, Apollon musagète.

Münster: Städtische Bühnen

Dirigent: Robert Wagner

Konzert: Klebe, Die Zwitschermaschine; Krenek, Kette, Kreis und Spiegel; Mohaupt, Stadtpfeifermusik; Orthel, 2. Sinfonie; Prokofjeff, Symphonie classique; Strawinsky, Vier Etüden; Schönberg, Violinkonzert; Westermann, Sechs Gesänge; Rezitativ und Arie. Oper: Berg, Wozzeck; Liebermann, Die Schule der Frauen. Ballett: Schultze, Max und Moritz.

Nürnberg-Fürth: Städtische Bühnen

Dirigent: Erich Riede

Konzert: Blacher, Konzertante Musik; Gebhardt, In Memoriam; Henze, Violinkonzert; Lehner, Cellokonzert. Oper: Berg, Wozzeck; Egk, Der Revisor; Lofer, Des Kaisers neue Kleider; Riede, Yü-Nu; Sudion, Katrena; Sutermeister, Romeo und Julia.

Ballett: Blacher, Hamlet; Françaix, Die Schönen der Nacht; Prokofjeff, Der verlorene Sohn; Schmidt, Der Faden der Ariadne; Strawinsky, Orpheus; Petruschka.

Oberhausen: Städtisches Orchester

Dirigent: Karl Köhler

Konzert: *Blacher*, Concertante Musik; *Britten*, Variationen und Fuge; *Liebermann*, Geigy-Festival-Concerto; *Martin*, Sechs Monologe aus „Jedermann“; *Martini*, Concertante Symphonie für zwei Orchester; *Tippett*, Konzert für zwei Streichorchester.

Oberhausen: Mülheimer Kammerorchester

Dirigent: Orlando Zucca

Konzert: *Genzmer*, Sinfonietta; *Gerhardt*, Concertino; *Knapp*, Concertino; *Schubach*, Der Winter ist vergangen; Sinfonietta.

Oldenburg: Staatstheater

Dirigent: Karl Randolf

Konzert: *David*, Introitus; *Fricker*, 2. Sinfonie; *Hindemith*, Konzertmusik; *Orff*, Catulli Carmina; *Strawinsky*, Concerto in D; *Schönberg*, Kammerinfonie. Oper: *Bartók*, Herzog Blaubarts Burg; *Berg*, Lulu; *Martin*, Zauberrank; *Orff*, Der Mond.

Olmütz: Mährische Philharmonie

Dirigent: Milivoj Uzelac, Jaromir Nohejl

Konzert: *Bartók*, Zwei Porträts; *Dobiáš*, 2. Symphonie; *Krejci*, 2. Symphonie; *Mácha*, Intermezzo; *Martini*, 4. Symphonie; *Osterc*, Klassische Ouvertüre; *Prokofjeff*, Klassische Symphonie; *Ortka*, Japanische Suite; *Saeverud*, Sinfonia passacaglia; *Strawinsky*, Kartenspiel.

Osnabrück: Symphonieorchester

Dirigent: Bruno Hegemann

Konzert: *Bartók*, 2. Klavierkonzert; *Chatschaturian*, Violinkonzert; *David*, Kume, kum geselle min; *Ginastera*, Variationes concertantes; *Honegger*, Concerto da camera; *Liebermann*, Furioso; *Prokofjeff*, 1. Klavierkonzert; *Schäfer*, Konzertantes Vorspiel; *Schöneck*, Musik für Streicher und Xylophon; *Strawinsky*, Geschichte vom Soldaten; Choral-Variationen; Norwegische Impressionen.

Ostrau: Symphonie-Orchester

Dirigent: Jiří Waldhans

Konzert: *Bartók*, 2. Symphonie; Sonate; *Burghauser*, Konzert für Blasquintett; *Chatschaturian*, 2. Symphonie; *de Falla*, Der Dreispitz; *Gregor*, Tragische Suite; *Havelka*, 1. Symphonie; *Kubin*, Sinfonischer Zyklus; *Lutoslawski*, Kleine Suite; *Martini*, Serenade für Kammerorchester; *Matej*, 1. Symphonie; *Mihaly*, Blasquintett-Konzert; *Peuer*, Fagottkonzert; *Prokofjeff*, Violinkonzert; Klassische Symphonie; *Ridký*, Cellokonzert; *Schaefer*, Legende vom Glück; *Seidl*, Der Strakonitzer Dudelsackpfeifer; *Sron*, Der Hauskhold; *Strawinsky*, Musagète-Suite; Violinkonzert; *Vorisek*, Symphonie.

Pforzheim: Südwestdeutsches Kammerorchester

Dirigent: Friedrich Tilegant

Konzert: *Bartók*, Divertimento für Streicher; *Distler*, Cembalokonzert; *Frommel*, Sinfonietta; *Honegger*, 2. Symphonie; *Mohler*, Concertino für Flöte und Streicher.

Plauen: Städtisches Theater

Dirigent: Walter König

Konzert: *Bartók*, Bilder aus Ungarn; *Chatschaturian*, Klavierkonzert; *Link*, Violinkonzert; *Richter*, Quartett für Streichorchester; *Sadise*, Sinfonie; *Schanze*, Symphonische Suite; *Schostakowitsch*, 1. Sinfonie. Oper: *Prokofjeff*, Die Verlobung im Kloster.

Prag: Tschechische Philharmonie

Dirigent: Karel Ančerl, Karel Šejna,

Gastdirigenten

Konzert: *Bartók*, Violakonzert; Violinkonzert; *Bartók*, Meditationen über „Der Verwundete von Stursa“; *Doubrava*, Symphonie; *Hindemith*, Sinfonische Metamorphosen; *Honeg-*

ger, Johanna auf dem Scheiterhaufen; *Kabalec*, 3. Symphonie; *Krejci*, 2. Symphonie; *Martini*, Drei Fresken; *Seidel*, Botschaft der Lebenden; *Slavicky*, Rhapsodische Variationen; *Suchón*, Fantasie für Violine.

Regensburg: Orchester des Stadttheaters

Dirigent: Otto Winkler

Konzert: *Schostakowitsch*, 5. Sinfonie.

Reutlingen: Schwäbisches Symphonie-Orchester

Dirigent: Rudolf Kloiber

Konzert: *Rachmaninoff*, 2. Klavierkonzert.

Rheydt: Städtisches Orchester Duisburg, Städtisches Orchester Remscheid, Nordwestdeutsche Philharmonie

Dirigenten: Georg Jochum, Walter B. Tuebben

Konzert: *Atterberg*, Cellokonzert; *Bartók*, Tanzsuite; *Chatschaturian*, Klavierkonzert; *David*, Kume, kum Geselle min; *Hindemith*, Vier Lieder aus dem Marienleben; *Koch*, Oberg-Variationen; *Poulenc*, Stabat mater.

Rheydt: Stadttheater

Ballett: *Assafjew*, Die Fontaine von Bachtschissarai; *Prokofjeff*, Klassische Symphonie.

Rostock: Städtische Bühnen

Dirigent: Gerd Puls

Konzert: *Bongartz*, Verwandlungen und Fuge; *Gerster*, Klavierkonzert; *Piccioli*, Sinfonietta concertante; *Riethmüller*, Toccata für Orchester; *Simal*, Ballettsuite; *Sorkovic*, Sinfonietta; *Schostakowitsch*, Violinkonzert. Oper: *Egk*, Der Revisor; *Nowowieski*, Vineta, eine Ostseelgende; *Orff*, Die Kluge; *Suchón*, Krutnava. Ballett: *Assafjew*, Der Gefangene im Kaukasus; *Glier*, Esmeralda.

Rotterdam: Philharmonisches Orchester

Dirigent: Eduard Flipse, Gastdirigenten

Konzert: *Bartók*, 3. Klavierkonzert.

Saalfeld: Sinfonie-Orchester

Dirigent: Franz Chlum

Konzert: *Bartók*, Ungarische Bilder; *Böckmann*, Märchenbilder-Suite; *Daniy*, Cellokonzert; *Geißler*, Italienische Lustspielouvertüre; *Kalinnikow*, 1. Sinfonie; *Kurz*, Trompetenkonzert; *Malige*, Bratschenkonzert; *Prokofjeff*, Peter und der Wolf; *Raphael*, Divertimento; *Thilman*, 4. Sinfonie.

Saarbrücken: Stadttheater

Dirigent: Philipp Wüst

Konzert: *Berg*, Violinkonzert; *Beyer*, Concerto für Orchester; *Blacher*, Concertante Musik; *Honegger*, Liturgische Symphonie; *Martin*, Sechs Monologe aus „Jedermann“; *Rosenberg*, Konzert für Streichorchester; *Strawinsky*, Capriccio für Klavier; *Schostakowitsch*, 1. Symphonie. Oper: *Orff*, Orfeo; *Sutermeister*, Titus Feuerfuchs; *Strawinsky*, Oedipus Rex. Ballett: *Reutter*, Die Kirmes von Delft.

Schweinfurt: Nordfranken-Orchester

Dirigent: Rudolf E. Lüer

Konzert: *Barclay*, Sinfonie; *Blacher*, Inventionen; *David*, Bach-Variationen; *Hindemith*, Sinfonische Tänze; *Rócsa*, Violinkonzert; *Saar*, Oboenkonzert; *Strawinsky*, Pulcinella-Suite; *Tock*, Kammerinfonie.

Solingen: Städtisches Orchester

Dirigent: Werner Saam

Konzert: *Britten*, Variationen und Fuge; *de Falla*, Drei Tänze aus dem Ballett „Der Dreispitz“; *Hindemith*, Sinfonische Metamorphosen; *Martin*, Monologe aus „Jedermann“; *Prokofjeff*, Symphonie classique; *Strawinsky*, Jeu de cartes. Ballett: *Bartók*, Der wunderbare Mandarin; *Strawinsky*, Persephone; *Weill/Brecht*, Die sieben Todsünden.

Sondershausen: Loh-Orchester**Dirigent:** Armin Pickerott

Konzert: Dessau, Sinfonischer Marsch; Fortner, Klavierkonzert; Gerstner, Festliche Musik; Hindemith, Cellokonzert; Kodály, „Hary Janos“-Suite; Riethmüller, Partita; Schostakowitsch, 11. Sinfonie; 2. Klavierkonzert; Strawinsky, Feuervogel.

Stuttgart: Süddeutscher Rundfunk**Dirigent:** Hans Müller-Kray, Gastdirigenten

Konzert: Bartók, Konzert für Orchester; Divertimento; Berg, Kammerkonzert; Th. Chr. David, Divertimento; Einem, Klavierkonzert; Fortner, Mouvements; Henze, Nachtstücke und Arien; Sonata für Streicher; Hindemith, Sinfonische Metamorphosen; Philharmonisches Konzert; Konzert für Orchester; Kelemen, Concerto giocoso; Strawinsky, Le Sacre du printemps; Petruschka-Suite; 2. Ballettsuite; Schönberg, Pierrot Lunaire.

Suhl: Staatliches Sinfonieorchester**Dirigent:** Max Langer

Konzert: Bartók, Violakonzert; Barth, Drei Stormlieder; Draeger, „Der ewige Kreis“; Gerster, Ouvertüre; Dresdner-Suite; Hlobil, Orchesterserenade; Martinu, Klavierkonzert; Sadse, Variationen; Schostakowitsch, 7. Sinfonie; Thilman, Sinfonie; Wohlgemuth, Orchestersuite; Zechlin, Orchesterkonzert.

Trier: Städtisches Theater**Dirigent:** Otto Söllner

Oper: Tomasi, Don Juan de Manara.

Ballett: Barber, Medea; Claudel/Milhaud, L'Homme et son désir; Gould, Interplay.

Ulm: Städtische Bühne**Dirigent:** Harald v. Goertz

Konzert: Bartók, Violinkonzert.

Oper: Dallapiccola, Der Nachflug; Einem, Dantons Tod.

Weimar: Staatskapelle**Dirigent:** Gerhard Pflüger

Konzert: Bacewicz, Klavierkonzert; Böckmann, 1. Sinfonie; Bruus, Klarinettenkonzert; Dehnert, Passacaglia in C; Draeger, „Doris und Damon“; Eisler, Kleine Sinfonie; Gerster, Dresdner Bilder; Hlousek, Fagottkonzert; Lokse, Divertimento für Streichorchester; Kabalewsky, Ouvertüre zu „Colas Breugnon“; Prokofeff, Klassische Sinfonie; 5. Sinfonie; Schaub, Ciaconna für Streichorchester; Schostakowitsch, 2. Sinfonie.

Wien: Staatsoper

Oper: Poulenc, Gespräche der Karmeliterinnen.

Ballett: Erbse, Ruth.

Wien: Philharmonisches Orchester**Dirigent:** Herbert von Karajan

Konzert: Bartók, Konzert für Orchester; Berger, Malinconia; Rondino giocoso; Einem, Symphonische Szenen; Kabalewsky, Ouvertüre zu „Colas Breugnon“; Schmidt, 2. Symphonie; Schostakowitsch, 5. Sinfonie; Schönberg, Verklärte Nacht.

Wien: Gesellschaft für Musikfreunde**Dirigent:** Herbert v. Karajan, Gastdirigenten

Konzert: Bartók, Konzert für zwei Klaviere; Chatschaturian, Klavierkonzert; de Falla, Nächte in spanischen Gärten; Hindemith, Konzertmusik für Klavier; Orff, Catulli Carmina; Schmidt, Das Buch mit sieben Siegeln; Schönberg, Der Tanz ums goldene Kalb; Strawinsky, Psalmensymphonie; Webern, 6 Stücke für großes Orchester.

Wien: Wiener Konzerthausgesellschaft**Dirigent:** Gastdirigenten

Konzert: Apostel, Drei Gesänge; Bartók, 2. Suite; Berg, Drei Orchesterstücke; Berger, Capriccio; Bladier, „Eine Amsel dreizehnmal gesehen“; Bratschenkonzert; Dallapiccola, Canti di Prigonia; Einem, Symphonische Szenen; de Falla,

Liebeszauberei; Heiller, Drei Motetten; Hindemith, Der Dämon; Jaeggi, Motette „Fundata est“; Jelinek, Parergon; Knessl, 2. Motetto; Krenek, Sestina; Lamentatio Jeremiae Prophetae; Liebermann, Sinfonie 1949; Martinu, Cembalo-konzert; Prokofeff, Klassische Symphonie; Schönberg, Klavierkonzert; Strawinsky, Feuervogel-Suite; Messe; Renard; Sutermeister, 2. Klavierkonzert.

Wiesbaden: Staatstheater**Dirigent:** Wolfgang Sawallisch, Gastdirigenten

Konzert: Bartók, Musik für Saiteninstrumente; David, Bach-Variationen; de Falla, 3 Tänze aus dem „Dreispiß“; Hindemith, Sinfonietta; Prokofeff, 5. Symphonie.

Ballett: Strawinsky, Pulcinella

Winterthur: Musikkollegium**Dirigent:** Victor Desarzens

Konzert: Bartók, Musik für Saiteninstrumente; Divertimento; Bede, Herbstfeuer; Bentzon, 3. Kammerkonzert; Blum, 3. Partita; Burkhard, Violinkonzert; Britten, The young persons guide; de Falla, Le Tricorne; Fragmente aus „El Amor brujo“; Ginastera, Variaciones concertantes; Ghedini, „L'olmeneta“; Hindemith, Der Schwanendreher; 2. Kammermusik; Honegger, 2. Symphonie; Concerto da camera; 2. Kammermusik; Henze, Kammerkonzert; Kelterborn, Musik für Orchester; Kodály, Sommerabend; Krenek, Symphonie „Pallas Athene“; Looser, Introduction et Dialogues; Malignero, Dialogo; Marek, Suite für Orchester; Marescotti, Concerto; Müller, 2. Symphonie; Neubauer, 2. Salemer Betsaalmusik; Olivier, Sérénade d'hiver; Prokofeff, Symphonie classique; Schibler, Concertino für Klarinette; Schoeck, Hornkonzert; Veress, vier transsylvanische Tänze; Will, Divertissement.

Wismar: Theater der Werftstadt

Konzert: Chatschaturian, 2. Sinfonie; Gerster, Thüringische Sinfonie; Görner, Sinfonische Burleske; Nowka, Sinfonietta sorbica; Riethmüller, Toccata; Schostakowitsch, 1. Sinfonie.

Oper: Gotovac, Ero der Schelm; Prokofeff, Aschenbrödel; Die Verlobung im Kloster.

Wuppertal: Städtische Bühnen**Dirigent:** Hans Georg Ratjen

Oper: Bartók, Herzog Blaubarts Burg; Dessau-Brecht, Das Verhör des Lukullus.

Ballett: Weill Brecht, Die sieben Todsünden.

Wuppertal: Konzertgesellschaft**Dirigent:** Hans Georg Ratjen, Martin Stephani, Gastdirigenten

Konzert: Bartók, 2. Klavierkonzert; David, 2. Konzert; Fehres, 2. Sinfonische Musik; Hartmann, 6. Sinfonie; Honegger, König David; Concerto da camera; Hindemith, Konzertmusik für Streichorchester; Martinu, Streichorchesterfassung des Sextetts; Nono, Y su sangre ya viene cantando; Peragallo, Concerto per pianoforte e orchestra; Stockhausen, 1. Kontra-Punkte; Schmitt, Geistliches Konzert; Schönberg, Variationen; Thomas, Weihnachtsoratorium.

Zürich: Tonhalle-Gesellschaft**Dirigent:** Hans Rosbaud, Gastdirigenten

Konzert: Andreae, Li-tai-pe; Bartók, Suite „Der wunderbare Mandarin“; Berg, Drei Orchesterstücke; Chausson, Sinfonie; Hindemith, Cellokonzert; Der Schwanendreher; Huber, Intrada für Streichorchester; Laquai, Ouvertüre zu „Timon von Athen“; Liebermann, 1. Sinfonie; Martin, Konzert für sieben Instrumente und Orchester; Mieg, 1. Sinfonie; Müller, 2. Violinkonzert; Sinfonischer Prolog; Petrassi, Ritratto di Don Chisciotte; Reichel, Orgelkonzert; Schibler, Concertino für Klarinette und Streichorchester; Schönberg, Violinkonzert; Strawinsky, Feuervogel-Suite; Petruschka-Suite; Veress, Hommage à Paul Klee; Webern, Sechs Orchesterstücke.

Zwickau: Städtische Bühnen**Dirigent:** Hans Störck

Konzert: Butting, Orchesterballade; Chatschaturian, Violinkonzert; Cilensek, Passacaglia; Eisler, Kleine Sinfonie; Prokofeff, 5. Sinfonie; Schanze, Klavierkonzert; Schostakowitsch, 1. Sinfonie.

Oper: Liebermann, Die Schule der Frauen.

Neuausgabe nach dem Urtext

GEORG PHILIPP TELEMANN

SECHS SONATEN

FÜR ZWEI VIOLINEN UND
BASSO CONTINUO

Neuausgabe nach dem Urtext für
zwei Violinen und Cembalo (Kla-
vier), Viola da Gamba (Violoncello)
ad. lib. herausgegeben von

WALTER KOLNEDER

2 Bände · Edition Schott 4690/91
je DM 5.-

Violoncello ad lib. · Edition Schott
4690a/91a je DM 2.-

Von einem der spielfreudigsten
Meister der Vorklassik werden hier
sechs klangschöne Triosonaten vor-
gelegt. In ihrer unbeschwerten Hei-
terkeit eignen sie sich für das
häusliche Konzert ebenso wie für
das Zusammenspiel im Unterricht.
Die erste Violine geht nicht über
die 3. Lage hinaus und entspre-
chend ist auch die stilgerecht aus-
gesetzte Generalbaßstimme nicht
schwer gehalten. Ergänzend ist
zum Generalbaß eine bezifferte
Gamben- (Cello-) Stimme erschie-
nen, die nicht nur eine Besetzung
des Baß-Melodieinstruments ge-
stattet, sondern dem Studierenden
auch ermöglicht, den Generalbaß am
Tasteninstrument zu improvisieren.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ



LUIGI BOCCHERINI

Menuett

ARCANGELO CORELLI

Sarabande, Giga e Badinerie

JOSEPH HAYDN

Serenade

Die Zagreber Solisten unter Antonio Janigro
AVRS 15003

FRÉDÉRIC CHOPIN

**Polonaise As-dur op. 53, Etude in
E-dur op. 10 Nr. 3 (Tristesse)**

(Walzer Nr. 7 in cis-moll op. 64 Nr. 2)
Leo Nadelmann, Klavier AVRS 15006

ARCANGELO CORELLI

**Concerto grosso in g-moll Nr. 8, »Das
Weihnachtskonzert«**

Die Zagreber Solisten unter Antonio Janigro
AVRS 15005

JOSEPH HAYDN

Kindersymphonie

Die Zagreber Solisten unter Antonio Janigro
AVRS 15004

JOSEPH HAYDN

Trompetenkonzert in Es-dur

George Eskdale, Trompete; Orchester der
Wiener Staatsoper, unter Franz Litschauer
AVRS 15002

W.A. MOZART

Eine kleine Nachtmusik

Orchester der Wiener Staatsoper, unter
Hans Swarowsky AVRS 15001

PREIS JEDER PLATTE (45 UpM)

DM **9.-**

Amadeo-Vanguard Kassel

MOZART

AUF DER ORGEL

Mit einem Vorwort von Hanns Dennerlein
herausgegeben von Johannes Pröger

Band II

Fugen mit Introduktionen

Intrada und Fuge aus KV 399

Präludium und Fuge in C, KV 394

Allegro, KV 312, und Fuge in g, KV 401

Andante und Fuge in A/a, KV 402

Adagio, KV 546, und Fuge in c, KV 426

70 Seiten Querformat • 9.80 DM • EM 823B

Im Leben Mozarts kommt der Orgel eine Sonderstellung zu, denn die Königin der Instrumente war sein erklärtes Lieblingsinstrument. Es bleibt jedoch undenkbar, daß Mozarts von allen Zeitgenossen gerühmte Orgelkunst nur ein für allemal verklungene Improvisationskunst gewesen ist. Die Schöpferkraft des Meisters hat auch auf dem Gebiet der Orgelmusik kompositorischen Niederschlag gefunden – der jedoch bisher kaum beachtet worden ist.

Es ergab sich die Notwendigkeit, besonders die Werke für Tasteninstrumente auf ihren eigentlichen Klangcharakter zu überprüfen, von denen eine Anzahl zu ungeahntem, vollem Leben erst auf den originalen Orgeln aus der Zeit Mozarts erwachen. So stellt die vorliegende Veröffentlichung 5 Fugen mit Introduktionen den Organisten und der Fachwelt zur Diskussion. Ausführliche Anmerkungen sind jeder Komposition beigegeben. Als Band I erscheinen demnächst „Kleinere Stücke“; ein Textheft „Mozart und die Orgel“ von Hanns Dennerlein ist in Vorbereitung.

VERLAG MERSEBURGER • BERLIN • NIKOLASSEE

SEIT 1794 • KLAVIERE • FLÜGEL



SCHWELM / WESTF. - TEL. 2454

das neue aufrechtstehende Klein Cembalo



NEUPERT

NÜRNBERG • BAMBERG

Auftrag nach Nürnberg - Musteranfragen!

Musikalische Zeitfragen

Eine Schriftenreihe, herausgegeben von Prof. Dr. Walter Wiora im Auftrag des Deutschen Musikrates

SOEBEN ERSCHIEN DER III. BAND:

Rundfunk und Hausmusik. Gegensatz oder Ergänzung?

68 Seiten, englische Broschur DM 4.80

Dieser Band enthält Beiträge von Thomas-M. Langner, Jörn Thiel, Walter Wiora, Hans Heinz Dräger, Willy Stadler, Ernst Koster, Gottho von Irmer und Hans Mersmann. Im Mittelpunkt stehen Referate, die anlässlich der Arbeitstagung »Rundfunk und Hausmusik« im Oktober 1957 in Kassel gehalten wurden. Darüber hinaus wurde der Themenkreis durch neue Arbeiten erweitert.

FERNER LIEGEN VOR:

I. BAND

Neue Zusammenarbeit im deutschen Musikleben

80 Seiten, englische Broschur, DM 4.80

II. BAND

Musik im Wandel von Freizeit und Bildung

80 Seiten, englische Broschur, DM 4.80

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL • BASEL • LONDON • NEW YORK



Der weltberühmte Flügel
SEIT
1853

Verlangen Sie unseren Hauptkatalog über Flügel u. Pianos
JULIUS BLÜTHNER LEIPZIG • C 1
FRIEDRICH EBERT-STR. 69
VERTRETER-ADRESSEN AUF WUNSCH

DAS MUSIKSTUDIUM

städt. akademie für tonkunst darmstadt

Leitung: Professor Konrad Lechner. Meister- und Ausbildungsklassen auf allen Gebieten, Opern- und Orchesterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Chor und Orchester, Vorlesungen.
Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hudemann, Einfeldt, Zeh / Violine: Barchet, Dieffenbach, Meyer-Sichting, Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hopstock, Zerah / Dirigieren: Franz, Lechner / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte: Widmaier / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz vom Hess. Landestheater / Pädagogik — Methodik — Psychologie: Balthasar.
Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4. Telefon: 8031, Nebenstelle 339.

Hochschule für Musik Dresden Leitung: Prof. Dr. Karl Laux

Ausbildung von Komponisten und Solo-Instrumentalisten, Kapellmeistern, Chorleitern bis zur künstlerischen Reife. Konzertgesang, Opern- und Operettenschule, Orchester und Chöre. Studio für zeitgenössische Musik. Auskunft: Sekretariat für Studien-Angelegenheiten, Dresden-A 53, Mendelssohnallee 34, Tel. 3 09 01 und 3 09 64.

Robert-Schumann-Konservatorium Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neynes.
Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Orchesterschule / Propädeutisches Seminar / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Katholische Kirchenmusik / Abteilung für Toningenieurere. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27, Ruf 44 63 32.

Folkwangschule der Stadt Essen Musik - Tanz - Schauspiel - Sprechen

Auskunft und Prospekte: Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51/53, gegr. 1927 / Direktor: GMD Professor Heinz Dressel / Abt. Musik: Leitung Prof. Heinz Dressel / Ausbildung bis zur Konzert-, bzw. Bühnen- oder Orchesterreife / Klavier: Detlef Kraus, G. Stieglitz, I. Zucca-Sehlbach, E. Hüppe, A. Janning / Violine: Wolfgang Marschner, Prof. F. Peter, G. Peter, R. Haass / Cello: Klaus Stork / Cembalo- u. Generalbaß: Helma Elsner / Orchesterschule: Leitung Prof. H. Dressel / Opernabteilung: Leitung Prof. H. Dressel / Gesang: Hilde Wesselmann und C. Kaiser-Breme / Leitung der musikalischen Einstudierung: H. J. Knauer / Leitung des szenischen Unterrichts: Günther Roth / Opernchorschule: H. J. Knauer / Dirigenten- und Chorleiterklassen: Prof. H. Dressel, K. Linke / Seminar für Privatmusiklehrer / Jugendmusikerzieher: G. Stieglitz / Rhythmische Erziehung: E. Conrad / Katholische Kirchenmusik: Prof. E. Kaller / Evangelische Kirchenmusik: Kirchenmusikdirektor Reda / Abt. Tanz: Leitung Kurt Jooss / Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch-praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinotographie Laban) / Abt. Schauspiel und Sprechen: Leitung Heinz Dietrich Kenter / Ausbildung bis zur offiziellen Bühnenprüfung, Seminar für Sprecher, Sprecherziehung und Sprechkunde.

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr, Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente / Solistenklassen für Gesang und alle Instrumentalfächer / Kirchenmusikabteilung / Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige für höhere und Mittelschulen) / Seminare für Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung und Jugend- und Volksmusik / Opernabteilung / Schauspielabteilung / Tanzabteilung / Orchesterschule. Auskunft und Anmeldung: Hannover, Waldersee-straße 100, Fernruf 1 66 11.

Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger. Seminar für Privatmusiklehrer: Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorltg., Dirigieren und Komposition. Orchesterklasse: Opern- und Schauspielklassen. Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50, Fernruf 2040.

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler, Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung. Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriod), Violine, Viola, Violoncello, Gesang und Dirigieren. Seminare für Schulmusik, Evang. und Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule. Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund. Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

Musikakademie der Stadt Kassel Direktor: Dr. Richard Gress

Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Seminar für Musikerzieher / Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaften / Opernklasse / Orchesterschule mit Studienorchester. Gemeinschaftsmusizieren und Kammermusik / Komposition / Studio für neue Musik / Jugend- und Volksmusik / Chor- und Orchesterleitung / Staatliche Abschlussprüfung. Alle Anfragen an das Sekretariat, Kassel, Kölnische Straße 36, Telefon 1 91 61 (596).

DAS MUSIKSTUDIUM

Städt. Hochschule für Musik u. Theater Mannheim

(staatlich anerkannt) Leitung: Direktor Prof. Richard Laugs / Ausbildung in allen musikalischen Fächern / Seminar für Privatmusiklehrer / Opernschule / Komposition und Tonsatz (Hans Vogt, Schatt) / Dirigieren (Prof. Laugs, Wilke) / Gesang (Neuenschwander, Hölzlin, Laube, Müller, Seremi, Ganjon) / Tasteninstrumente (Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Mayer, Schwarz, Vogel; Landmann [Orgel]) / Violine (Mendius, Ringelberg) / Viola (Krug) / Violoncello (Adomeit) / Blasinstrumente und Harfe (Mitglieder des Nationaltheaterorchesters) / Chor (Wilke) / Opernschule (Dr. Kläiber, Dr. Eggert, Vogt) / Musikgeschichte (Dr. Tröller). Gastdozent: Prof. Friedrich Wührer (Staatliche Hochschule für Musik in München), Klavier. Auskunft durch die Verwaltung, R 5. 6.

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Direktor: Martin Stephani. Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- und Wochenkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik und Singschule für Liebhaber und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife. Sekretariat: W.-Elberfeld, Tannenbergstraße 3 (3 17 38).

Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76, Fernruf 7 26 90 — Direktor: Hanns Reinartz. — Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst, Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklasse — Kompositionsklasse — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Opernschule — Lehrgänge für Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie und Gehörbildung.

Wir haben die Möglichkeit, Lehrlinge einzustellen, die den

Musikverleger- oder Musikalienhändlerberuf

erlernen wollen. Voraussetzung ist mittlere Reife oder Abitur, Beherrschung wenigstens eines Musikinstrumentes.

Ausführliche Bewerbung mit Lebenslauf, Zeugnisabschrift und Lichtbild an den

Bärenreiter-Verlag • Kassel-Wilh. • Heinrich-Schütz-Allee 29-37

Gut erhaltenes,
großes
Clavichord
zu kaufen gesucht.
Angebote erbeten
unter M 2218

Antiquarisch gesucht
**Praetorius-
Ausgabe**
Angebote unter M+K
-1150 an den Verlag
erbeten.

GEIGEN
GÄMBEN
FIEDELN



TRAVERSI
OBOEN
ZINKEN

RUDOLF ERAS/ERLBACH i.V.
Geigenbaumeister

Grotr.-Steinweg Flügel best. Zust. DM 1750.—,
Ritmüller Flügel viert. Füße DM 1650.—. **Ibach-Flü-
gel:** afrik. Birnbaum mod. DM 2500.—, Klaviere mit
Garantie überh. ab 1000.—, Kleinklaviers, Harmonium,
Orgeln (Teilz.). Ankauf, Tausch. Alle Überholungen.
Planowerkstatt T R I E S T, Braunschweig, Karl-Hintze-
weg 4, Ruf 27870, gegr. 1920

»SUNOVA« Notenschreibpapiere • Hefte • Bücher
Orchesterumschläge • Notenmappen
Das führende deutsche Qualitätserzeugnis
Zu beziehen durch den Fachhandel



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE



AUS MEINEM MODERNEN ANTIQUARIAT

Hans Kühner: Hector Berlioz

Charakter und Schöpfung. 264 Seiten mit Illustrationen,
Ganzleinen statt DM 11.60 nur DM 6.50

Roland Tenschert: Chr. Willibald Gluck

Der Meister und das Werk des genialen Musikedramatikers
werden auf lebendige Art umrissen. 220 Seiten, Ganzleinen
statt DM 11.60 nur DM 5.80

Henri Ghéon: Auf den Spuren Mozarts

Der Mensch — Das Werk — Das Land. Dieses bereits in
dritter Auflage vorliegende Mozart-Buch ist das Werk eines
kenntnisreichen Kopfes und eines noch reicheren Gemütes. Es
ist das Werk eines Dichters, der das Große überblickt und
sich ins Detail zu versenken vermag, wenn ihm dieses lebens-
wert erscheint. 452 Seiten mit 35 Abbildungen und 94 No-
tenbeispielen, Register und Köchel-Verzeichnis, Ganzleinen
statt DM 16.80 nur DM 7.90

Max Graf: Die Wiener Oper

Der Nestor der Wiener Musikkritik schildert hier die Welt
der Wiener Oper, wie er sie in seiner mehr als 60jährigen
Schaffenszeit als Musikkritiker erlebte. Der Verfasser schöpft
aus dem reichen Schatz seiner Erinnerungen und erzählt von
Operndirektoren und Dirigenten, von Sängern und Sänge-
rinnen, Komponisten und Kritikern, dazu von Wien und
der Wiener Gesellschaft im Hintergrund. 385 Seiten mit
31 Bildtafeln, Ganzleinen statt DM 21.80 nur DM 9.80

Richard Wagner: Briefe 1835—1865

Sieben Jahrzehnte nach Wagners Tod öffnete sich unvermutet
ein Schatz von nicht weniger als 840 bisher unbekannten
Dokumenten zum Leben und Werk des Komponisten, die
von der Engländerin Mary Burell schon zu Lebzeiten Wagners
gesammelt wurden. Die erst im Jahre 1929 zugänglich
gewordenen Dokumente enthüllen ein ganz neues Bild.
826 Seiten, Ganzleinen statt DM 28.50 nur DM 12.—

Psalter und Harfe. Lyrik der Christenheit

Aus den fast zweitausend Jahren christlicher Lyrik, aus der
unübersehbaren Fülle inniger, grübelnder, betender, lob-
preisender Gedichte ist hier eine Auswahl des Schönsten
getroffen worden. Von den Psalmen bis zu Bergengruen,
Weinheber und Neger-Spirituels. 258 Seiten, Ganzleinen,
Remittenden statt DM 8.80 nur DM 4.20

Romain Rolland: Meister der Musik

Zwei Bände. Inhalt: Band I: Über die Stellung der Musik
in der Geschichte / Die Oper vor der Oper / Die erste
Opernaufführung in Paris / Lully / Gluck / Gréty / Mozart.
Band II: Berlioz / Wagner / Saint Saëns / Vincent d'Indy /
Richard Strauß / Hugo Wolf / Don Lorenzo Perosi / Fran-
zösische und deutsche Musik / C. Debussy / Die musikalische
Entwicklung in Paris seit 1870. Beide Bände in bester Schwei-
zer Ausstattung, insgesamt 614 Seiten mit vielen Noten-
beispielen, Kunstleder statt DM 27.60 nur DM 14.50

Alfred Stier: Kirchliches Singen

Mit diesem aus der Erfahrung des Praktikers und mit
großer Gründlichkeit geschriebenen Werk will Stier ganz
den praktischen Aufgaben des kirchlichen Singens dienen,
nicht ohne auch die geistige Verbindung herzustellen. Das
umfangreiche Buch behandelt u. a. die Stimmführung, die
Formen und die Methodik des kirchlichen Singens und gibt
Beispiele für Gemeindesingstunden, Singen mit Kindern,
Singwochen und ähnliches. 272 Seiten fest gebunden
statt DM 9.80 nur DM 4.80

Friedrich Hölderlin: Werke

Die hier vorgelegte Ausgabe umschließt das dichterische
Werk in allen seinen Fassungen. Der Lyrik liegen die kriti-
sch durchgesehenen Texte der von Friedrich Beißner be-
sorgten Stuttgarter Ausgabe zugrunde. Hyperion, Empedok-
les, die ausgewählten philosophischen Schriften und die
Übersetzungen stützen sich auf die Hellingrathsche Aus-
gabe. 1320 Seiten, Ganzleinen statt DM 26.— nur DM 10.80

Eduard Mörike: Werke

Der vorliegende schöne Dünndruckband enthält bis auf einige
dramatische Versuche das Gesamtwerk unseres großen Dich-
ters. 1040 Seiten, Ganzleinen statt DM 17.70 nur DM 9.80

Friedrich Schiller: Dramen

Der Band enthält die großen Dramen Schillers in ihrer zeit-
lichen Reihenfolge. Nämlich: Die Räuber. Piesco. Kabale
und Liebe. Wallenstein. Maria Stuart. Die Jungfrau von
Orleans. Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Demetrius.
Anhang mit Erläuterungen. 1348 Seiten, Ganzleinen
statt DM 19.50 nur DM 9.80

Neuwerk-Buchhandlung Kassel-Wilhelmshöhe

Neuzeitliche Klavier-Unterrichtsmusik

FRITZ EMONTS

Erstes Klavierspiel

Ein Lehrgang für den Anfangsunterricht
Edition Schott 4689 · DM 5.-

Vierhändiges Spielbudi für den ersten Anfang

Stücke im Quintraum. Herausgegeben von
Fritz Emonts
Edition Schott 4793 · DM 3.50

Von Bartók bis Strawinsky

Leichte Neue Klaviermusik
Zusammengestellt von Fritz Emonts
Edition Schott 4769 · DM 3.-

Diese neuartige Elementarschule für den Klavierunterricht geht von der Erkenntnis aus, daß eine Überbetonung der technischen Studien im Anfangsunterricht der Entwicklung einer musikalischen Qualität schadet. Der erfahrene Pädagoge versucht deshalb in dieser Schule, bereits im Quintraum dem Lernenden Musik als „Erlebnis“ zu vermitteln. Cantables Spiel und sauberer Anschlag geben dann die Grundlage für den weiteren Ausbau der Geläufigkeit.

In bisher vorliegenden 2 Beiheften bietet der Herausgeber ergänzenden Spielstoff. Die Stücke des vierhändigen Spielbuches bleiben für jede Hand im Quintraum, so daß Fingersatzschwierigkeiten das musikalische Spiel nicht belasten. Ein weiteres Heft führt den Lernenden bereits auf der Anfangsstufe in die Rhythmik und Klangwelt der Neuen Musik ein.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ



Ihr Musikalienhändler

HOFMEISTER

Notenversand für alle Fachgebiete
Angebote u. Kataloge unverbindlich

BIELEFELD, Obernstraße 15
(EINGANG NEUSTÄDTER STRASSE)

GUNTER RAPHAEL

Choralpartiten

Verleih uns Frieden

Für drei gemischte Stimmen (Sopran, Alt, Baß)
und Orgel. BA 2667. DM 1.50. Chorpart. DM -.25

Was mein Gott will

Für vier gemischte Stimmen und Orgel.
BA 2668. D 3.20. Chorpart. DM -.90

Mitten wir im Leben

Für vier gemischte Stimmen und Orgel. BA 2669.
DM 3.20. Chorpart. DM -.90

In diesen 3 Choralpartiten, die von mittlerer Schwierigkeit sind und von jedem fortschrittlichen Chor bewältigt werden können, stehen – streng in den Schranken des Chorals – Chorklang und Orgelpart völlig gleichwertig nebeneinander. Die Stücke zeichnen sich durch ihren oft leidenschaftlich bewegten Klang aus und werden schon bald weithin zur »Gebrauchsmusik« gehören

BÄRENREITER - VERLAG

SOEBEN ERSCIEN:

ANTIQUARIATSKATALOG 54

MUSIKLITERATUR

Musikerbiographien · Musikgeschichte ·
Musiktheorie · Musikalische Volkskunde

1168 Nummern

Zusendung kostenlos

BÄRENREITER-ANTIQUARIAT
Kassel-Wilhelmshöhe

FÖRSTER



*Meisterhafte Konstruktion
Höchste Präzision und Qualität
Unübertroffener Wohlklang*

AUGUST FÖRSTER

PRODUKTIONSSTÄTTEN FÜR KUNSTHANDWERKLICHEN FLÜGEL- UND PIANOBAU · LÖBAU/So.
DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK



NEU BEI BÄRENREITER

Christiane Engelbrecht: Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek. Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. 192 Seiten. Kart. DM 12.—.

Die Verfasserin hat durch ihre musikgeschichtlichen Forschungen eine Reihe anonym komponierten Entdeckungen, darunter auch mehrere verloren geglaubte Werke von Heinrich Schütz und die Johannes-Passion von Leonhard Lechner.

Dietrich Buxtehude: Heut triumphieret Gottes Sohn (Fedtke). Kantate zum Osterfest für fünf Solostimmen, fünfstimmigen gemischten Chor, Orchester und Basso continuo. BA 1736. Partitur DM 13.20, 6 Str. je DM 1.20, 2 Clar. u. Pke je DM —.80, Orgel DM 2.60, Chorpart. DM 2.20 Wenn dieses Werk — eine Erstveröffentlichung — unter die bedeutendsten Schöpfungen im Kantatenchaffen Dietrich Buxtehudes eingereiht werden kann, so ist es nicht allein auf die zeitliche Länge, sondern vor allem auf die Größe und Kraft der musikalischen Aussage, den vokalen und instrumentalischen Glanz ihrer Besetzung zurückzuführen. Um so unbegreiflicher, daß diese Kantate bisher unbekannt geblieben ist.

Dietrich Buxtehude: „Nun freut euch, ihr Frommen, mit mir“ Kantate (über das gleichnamige Lied von Johann Scheffler aus „Heilige Seelenlust“ 1657) für zwei Soprane, zwei Violinen und Basso continuo. Herausgegeben von Traugott Fedtke. BA 3625. Part. m. St. DM 5.60, Violine I, II je DM —.40, Violoncello DM —.60

Diese Kantate gehört kompositorisch zu den wärmsten Schöpfungen Buxtehudes. Obwohl W. Stahl sie als Gelegenheitskomposition zu einer Hochzeitsfeier bezeichnet, kann man den Text ebenso gut dem Kreis weihnachtlicher Dichtungen einbeziehen. Auch ist der fröhlich-schwingende Dreiertakt geeignet, weihnachtliche Festesfreude zu verbreiten.

Dietrich Buxtehude: Bitte um Frieden (Du Friedefürst, Herr Jesu Christ; 1. Komposition). Choralkantate für dreistimmigen Chor, zwei Violinen, zwei Violoncelli, Fagott (Violone) und Basso continuo. BA 1737. Part. m. St. DM 5.60.

Von den beiden Kantaten, die Dietrich Buxtehude über die ersten drei Strophen des Liedes „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ von Jakob Ebert geschrieben hat, ist die hier vorliegende die kunstvollere und umfangreichere. Sie wird im Gegensatz zur 2. Komposition als 1. Komposition bezeichnet und ist mit dem Obertitel „Bitte um Frieden“ versehen.

J. S. Bach: Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1722 und 1725 (Neue Bach-Ausgabe V/4), herausgegeben von Georg von Dadelen (BA 5008). Kart. DM 18.—, Ln. DM 22.—, Hldr. DM 25.50. Kritischer Bericht kart. DM 9.30, Ln. DM 12.30.

Neben dem bekannten Klavierbüchlein von 1725, das die einst so beliebte Gattung des musikalischen Haus- und Stammbuches erst recht wieder in das Bewußtsein unserer Zeit gebracht hat, wird in diesem neuen Band der „Neuen Bach-Ausgabe“ das Klavierbüchlein von 1722 zum erstenmal vollständig abgedruckt; dieses Klavierbüchlein ist die bisher einzige Autographie Quelle zu den sogenannten „Französischen Suiten“, von denen es fünf, und zwar in der frühesten Fassung, enthält.

Hans Friedrich Mickeelsen: Hamburger Motettenbuch für zwei- bis sechsstimmigen Chor. Soeben erschienen: Heft VII „Der 1. Psalm“ für 6st. Chor. BA 3687. DM 2.50; Heft VIII „Der 23. Psalm“ für 6stg. Chor. BA 3688. DM 1.50; Heft IX „Der 126. Psalm“ für 6stg. Chor. BA 3689. DM 1.50.

Die bisher im „Hamburger Motettenbuch“ vorliegenden Hefte — schlichte Evangelienprüche, kurze Psalmworte und knappe Epistelsprüche, ferner bedeutsame Chormotetten sowie die Lobgesänge der Maria und des Simeon — rechtfertigen die Behauptung, daß es sich hier um eine der bedeutendsten Sammlungen gottesdienstlicher chorischer Musik unserer Zeit handelt.

Aus der Reihe „Flötenmusik“:

J. J. Quantz: Trio-Sonate G-dur für zwei Querflöten (oder Violinen oder Oboen) und Basso continuo. Herausgeg. von Hugo Ruf. BA 3317. Part. m. St. DM 6.20.

Diese vorliegende Sonate ist die erste aus einem sechs Triosonaten umfassenden Werk, das Johann Joachim Quantz — einer der angesehensten Flötenspieler seiner Zeit — während seines Aufenthaltes in Paris herausgab.

Michel Blavet: Sonate h-moll op. III/2 für Querflöte und Basso continuo. Herausgegeben von Hugo Ruf. BA 3318. Part. m. St. DM 6.20.

Blavet, von seinen Zeitgenossen als Flötenvirtuose geehrt und gefeiert, gab im Jahre 1740 in Paris eine Sammlung von sechs Sonaten heraus, deren bedeutendste in h-moll hiermit zum erstenmal im Neudruck erschienen ist. Dieses Werk darf zu den schönsten Flötenkompositionen des 18. Jahrhunderts gezählt werden.

Franz Schubert:

Die Wunderinsel

Oper in zwei Akten

Text (nach Shakespeares „Sturm“)

und musikalische Bearbeitung

von Kurt Honolka

Klavierauszug DM 25. –

—

Bedřich Smetana:

Die verkaufte Braut

Komische Oper in drei Akten

Libretto von Karel Sabina

Deutsch von Kurt Honolka

Klavierauszug kart. DM 18. –, Ln. DM 20. –

—

Ján Cikker:

Fürst Bajazid Textbuch DM 2. –

Antonín Dvořák:

Dimitrij Textbuch DM 2. –

Bedřich Smetana:

Dalibor Textbuch DM 1.50

Bedřich Smetana:

Die verkaufte Braut Textbuch DM 1.50

Bedřich Smetana:

Zwei Witwen Textbuch DM 2. –

Alkor-Edition Kassel GmbH